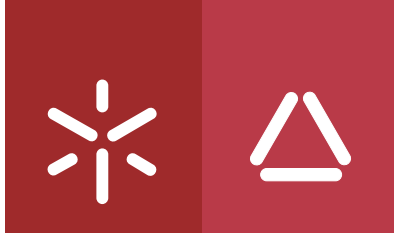


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Nuno Henrique Azevedo Pereira

**Atrás das cenas:  
O Processo Criativo da Narrativa de  
Ficção Televisiva**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Nuno Henrique Azevedo Pereira

**Atrás das cenas:  
O Processo Criativo da Narrativa de  
Ficção Televisiva**

Relatório de Estágio  
Mestrado em Ciências da Comunicação  
Área de Especialização em Audiovisual e Multimédia

Trabalho realizado sob a orientação da  
**Professora Doutora Rosa Cabecinhas**

Outubro de 2012

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTES RELATÓRIOS APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Deixo os meus sinceros e fraternos agradecimentos a todos aqueles cuja colaboração foi fundamental para levar a cabo este trabalho, nomeadamente:

- À minha família – em particular ao meu pai, à minha mãe, e ao meu irmão, pelo apoio incondicional e pelo ambiente benigno que me criam no quotidiano;
- À professora Dr.<sup>a</sup> Rosa Cabecinhas, orientadora deste trabalho, pelo profissionalismo e prontidão com que resolveu os assuntos mais prementes;
- Ao professor António Branco da Cunha, coorientador deste estudo, um sincero agradecimento pelo empenho e pela forma encorajadora com me motivou e aconselhou no desenvolvimento deste projeto.
- À Dr.<sup>a</sup> Vera Roquette e a Natacha Ribeiro pelo obséquio e celeridade com que me providenciaram os dados estatísticos das audiências para análise.
- A Nuno Vaz, Marco Oliveira e a todos os orientadores e colegas de trabalho da Academia RTP pelo conhecimento que me transmitiram e por contribuírem para uma experiência laboral inolvidável e marcante.
- Aos demais amigos que, com pequenos incentivos, contribuíram para o completar deste estudo.



## RESUMO

TÍTULO: Atrás das Cenas: O Processo Criativo da Narrativa de Ficção Televisiva

O documento que se segue pretende ser uma investigação exploratória sobre dinâmicas de produção de novos conteúdos criativos para televisão – papel ao qual está intimamente ligada a figura do guionista. Um guionista enfrenta o vazio com ideias, convicções, saber e método, características que costumam ser simplesmente entendidas como “criatividade”.

Todos os que lerem este estudo deverão estar cientes de que este foi um trabalho de investigação que começou com a prática, através do meu estágio em produção de conteúdos media na Academia RTP – no qual exerci as funções de guionista e que serviu de mote para a presente dissertação.

Tendo em vista os fins propostos para este trabalho que está sob a égide do Mestrado de Ciências da Comunicação (Instituto de Ciências Sociais) da Universidade do Minho, é então apresentada uma sumarização da história da Rádio e Televisão de Portugal, local onde decorreu o estágio, assim como uma descrição da experiência do estágio, à qual se segue um estudo de caso concernente ao papel que cabe ao guionista numa produção televisiva, avaliando de que forma é que este deve ou não realizar a sua ideia.

A mensurabilidade dessa premissa far-se-á através de uma proposta de investigação baseada na análise das audiências televisivas auxiliada pela criação de um sistema semiótico de sintagmas que possa desconstruir os predicados da linguagem audiovisual e quais os impactos que repercutem na audiência quando um guionista realiza a sua obra, ou quando deixa a realização a cargo de outrem.

Assim esta dissertação é um testemunho e uma reflexão sobre a atividade televisiva no seio da sociedade e como as relações interpessoais dentro e fora da produção podem contribuir para a qualidade do produto final.



## ABSTRACT

TITLE: Behind the Scenes: The Creative Process of Television's Fiction Narrative

The following document is intended to be an exploratory investigation on the dynamics of production of new creative content for television - role which is closely linked to the figure of the screenwriter. A screenwriter faces the blank with ideas, beliefs, knowledge and method, features which are often understood simply as "creativity".

All the readers of this study should be aware that this research work was started with practice, through my internship in media content production at the RTP Academy - in which I exercised functions as a screenwriter who served as the motto for this dissertation.

In trying to correspond to the proposed uses of this type of work that is under the auspices of the Master of Communication Sciences (Institute of Social Sciences), University of Minho, is then presented a summarization of the history of Radio and Television of Portugal, venue of the stage, as well as a description of the experience of that stage, which is followed by a case study concerning the role of the scriptwriter in television productions, evaluating how it is that this should or should not be the director of its screenplays.

The measurability of this premise will be done throughout a proposed investigation based on analysis of television ratings aided by the creation of a semiotic system of syntagmas that can deconstruct the predicates of audiovisual language and the impacts that reverberate in the audience when a screenwriter performs his work, or when it leaves the directing in charge of another person.

Thus this dissertation is a testimony and a reflection on the television activity in society and how interpersonal relationships inside and outside of production can contribute to the quality of the final product.





## ÍNDICE GERAL

NOTA INTRODUTÓRIA .....	3
CAPÍTULO I – Das notas sobre o estágio .....	7
1. RTP a velha senhora Televisão .....	9
1.1 A mais longa tradição nos media nacionais .....	13
1.2 O compromisso com a ficção (uma história de ficção) .....	23
1.2.1 Anos do preto-e-branco.....	24
1.2.2 Cores vivas da expansão ficcional.....	25
1.2.2.1 As telenovelas.....	26
1.2.2.2 Os seriados .....	28
1.2.2.3 Os filmes .....	33
1.3 Academia RTP: um laboratório de ideias .....	36
1.3.1 O processo criativo da Academia.....	39
1.3.2 A Academia como incubadora de projetos.....	44
2. Escrevendo imagens.....	45
2.1 O desafio do processo narrativo .....	49
2.1.1 Manter viva a acendalha criativa.....	50
3. A moeda de duas caras .....	55
3.1 A esferográfica de filmar (ou a câmara de escrever) .....	57
CAPÍTULO II – Enquadramento Teórico.....	61
1. A narrativa de ficção .....	63
1.1 Funções narrativas .....	68
1.1.1 Aproximação e ilusão do real.....	71
1.1.2 Expressão dos códigos narrativos .....	72
1.1.3 O estilo semântico.....	73
1.1.4 Pragmática narrativa .....	75

2. O produto narrativo.....	77
2.1 O guião .....	78
2.1.1 O ponto de vista.....	81
2.1.2 A impossibilidade do narrador visível .....	83
2.2 Escrita televisiva .....	84
2.3 A lógica televisiva mediante o público-alvo .....	86
3. Interpretação literária e transição para o visual.....	88
3.1 Estrutura semântico-semiótica .....	92
3.2 O papel do guionista em contexto de produção .....	94
3.2.1 O nível performativo .....	95
3.3 O papel do guionista em contexto de pós-produção.....	98
 CAPÍTULO III – Caso de Estudo .....	 99
1. O resultado final .....	101
1.1 A qualidade do produto .....	102
1.1.1 O conteúdo e o estilo .....	103
1.1.2 Audiências como indicador de qualidade .....	106
1.1.3 A qualidade intrínseca.....	107
2. Apresentação de dados.....	110
2.1 Amostra de programas com trabalhos separados.....	112
2.2 Amostra de programas com autor único .....	115
 CAPÍTULO IV – Análise de Resultados .....	 119
1. Reflexão Teórica dos Resultados .....	121
 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	 137
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 142
ANEXOS .....	144

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Share “O Último Verão” .....	112
Gráfico 2 – Share “Bocage” .....	112
Gráfico 3 – Share “Paixões Proibidas” .....	113
Gráfico 4 – Share “Nós os Ricos” .....	114
Gráfico 5 – Share “A Rapariga da Máquina de Filmar” .....	115
Gráfico 6 – Share “O Dez” .....	115
Gráfico 7 – Share “Filme do Desassossego” .....	116
Gráfico 8 – Share “Ai... Life” .....	117
Gráfico 9 – Comparação de Share – Telefilmes .....	123
Gráfico 10 – Comparação de Share – Séries .....	124
Gráfico 11 – Comparação de Share – Telenovela/Filme .....	126
Gráfico A1 – Evolução do share de audiência mensal .....	128
Gráfico 12 – Comparação de Share – Sitcoms .....	129
Gráfico 13 – Classificações IMDb relativos aos dados em análise .....	131
Gráfico 14 – Rating Total .....	133
Gráfico 15 – Média de Rating Total .....	133
Gráfico 16 – Rating % Total .....	134
Gráfico 17 – Média Rating % Total .....	134
Gráfico 18 – Média Share Total .....	135
Gráfico 19 – Intervalo de Hora de Início dos Programas .....	136

## ÍNDICE DE TABELAS

Grelha 1 – Dados de emissão “O Último Verão” .....	112
Grelha 2 – Dados de emissão “Bocage” .....	113
Grelha 3 – Dados de emissão “Paixões Proibidas” .....	113
Grelha 4 – Dados de emissão “Nós os Ricos” .....	114
Grelha 5 – Dados de emissão “A Rapariga da Máquina de Filmar” .....	115
Grelha 6 – Dados de emissão “O Dez” .....	116
Grelha 7 – Dados de emissão “Filme do Desassossego” .....	116
Grelha 8 – Dados de emissão “Ai... Life” .....	117
Tabela 9 – Tabela de Termos .....	160

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema de Estrutura de Narrativa Clássica .....	66
Figura 2 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Clássica .....	157
Figura 3 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Ondulante .....	157
Figura 4 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Clássica em Patamar .....	158
Figura 5 – Diagrama de Estrutura de Narrativa em Declive .....	158
Figura 6 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Errónea .....	159

## NOTA INTRODUTÓRIA

---



Deverá este documento traduzir uma apreciação ao trabalho do guionista, ou do criativo, no seio de uma estação televisiva, como foi o caso da experiência profissional de que dispus durante nove meses na Rádio e Televisão de Portugal, S.A. Pretende-se, com esta dissertação, analisar a relação entre o guionista, o produto e a relação interpessoal com a restante equipa durante a fase de produção, nomeadamente com o realizador.

A incorporação neste estágio suscitou-me algumas questões concernentes à prática do guionismo e às suas particularidades práticas e teóricas de aplicação ao conteúdo televisivo. Em contexto empresarial sem exemplos precedentes, deparei-me com implicações que este labor pressupõe no processo criativo de exequibilidade estrutural. Afinal, até onde vai o trabalho do guionista? Que competências e saberes cabem a um guionista? Para que tipo de programas escreve? Como estimular o processo criativo de uma forma constante de modo a responder com competência ao trabalho contínuo?

Partindo do projeto em que estive envolvido, designado de "Academia RTP", que funcionou como um laboratório de desenvolvimento de conteúdos media nas plataformas de televisão, web e rádio, irei formular a minha dissertação sobre a minha experiência como guionista.

A Academia RTP é um projeto pioneiro na Europa, que vai, de momento, na sua segunda edição. Este certame proporcionou uma oportunidade a candidatos autopropostos, numa faixa etária compreendida entre os dezoito e os trinta anos, de produzir um programa ou outro tipo de conteúdos para a RTP somente através de uma ideia exposta em forma de sinopse, que seria depois trabalhada pelos "formandos" e pelos gestores de projeto no contexto da Academia.

O projeto iniciou-se com a execução de "programas-piloto" após os quais fez-se uma triagem daqueles que seguiram em frente para emissão. A implicação direta deste processo de seleção para os "formandos" traduziu-se na implementação de novas equipas de trabalho com base nas competências apresentadas por cada um na elaboração desses "programas-pilotos". Dos sessenta e sete projetos apenas vinte e quatro foram trabalhados no sentido de serem emitidos.

No meu caso, a experiência foi marcante e colocou-me perante várias questões às quais tive muitas das vezes de responder sozinho. No momento em que me atribuíram as funções de guionista do "À Boleia" e posteriormente também do "Tintim por Tintim" (isto já depois do piloto que trabalhei não ter seguido em frente), via-me a contas com a responsabilidade sobre tudo o que aconteceria em três episódios de trinta minutos, no caso do primeiro programa e cinco episódios de cinco minutos no caso do segundo. Isto implicava ainda a ordem de trabalhos de muitas outras pessoas, quer a nível produção, quer a nível de pós-produção, durante os seis meses seguintes. Para além disso,



determinadas circunstâncias colocaram-me na realização do programa “À Boleia” que assumi em contexto de rodagem.

Desde a formatação em *master scenes*, enredo, estrutura da narrativa, definição dos pressupostos da abertura e do desenlace dos programas, tive muito de me adaptar, aprender e apreender e o resultado só poderia melhorar à medida que fosse fazendo mais. Escrever um guião é um processo moroso que se rege por várias regras, estruturas, formas, códigos e socorre-se, fundamentalmente, de muito engenho criativo. A coluna vertebral de qualquer guião pressupõe uma narrativa, que por sua vez origina uma história. Ter uma história significa ter uma base para a maioria dos produtos audiovisuais no que toca à Televisão.

Não obstante, alguns programas baseiam-se simplesmente na forma, numa estrutura de sucessão de eventos que, todos juntos, formam uma metanarrativa, ou seja, uma narrativa dissimulada, que não é imediata, que se estrutura mecanicamente através de sinais e tópicos, flui por fases independentes (como cenas) até confluir num todo.

Escrever para o ‘pequeno ecrã’ pressupõe um determinado estilo de escrita e um registo de língua que esteja apropriado ao meio. Como os *timings* e os orçamentos são sempre muito apertados, por vezes não há oportunidade para brilhaletes pois há sempre constrangimentos vários de que se está à mercê.

Em televisão, uma vez que se trabalha sobre um processo repetitivo, é preciso encontrar um formato, isto é, uma linha constante de acontecimentos que vai definir uma rotina na ordem de trabalhos. Depois de se definir este padrão de eventos encontram-se as pequenas divergências que vão dotar o programa de alguma surpresa e imprevisibilidade. Seja para que conteúdo for, pelo menos no plano teórico, será sempre preciso, no mínimo, um alinhamento, uma gestão de conteúdos ou de ideias. É preciso um guião, seja ele mais ou menos detalhado, mais ou menos abrangente.

Independentemente do programa e do meio que vai difundir um determinado conteúdo audiovisual, a linguagem está sempre lá, a narrativa e os seus momentos primordiais estão e estarão sempre por detrás da base de qualquer tipo de produção porque nada se faz sem comunicar e tudo aquilo que é pensado para ser comunicado está a delinear a definição de narrativa: pensar como comunicar.

Mediante isto, os pressupostos para a elaboração desta dissertação passam por abarcar a dimensão do processo criativo no âmbito da pré-produção televisiva, avaliando de que modo é que a etapa de criação original pode contribuir para uma melhor explanação da transposição da narrativa literária para a narrativa visual, no caso de programas em que o realizador é também o guionista.

Pretende-se inferir a eventualidade de uma divergência nos resultados qualitativos em relação a um trabalho separado, quer ao nível do produto final em si, quer ao nível das audiências geradas pelo mesmo produto.

É também objetivo desta dissertação aferir formas sintáticas e semânticas na produção literária que confluam numa maior eficiência entre o realizador e o guionista que possam justificar, ou não, a assimilação de cargos.

Este documento traduz, portanto, um testemunho e uma reflexão de uma experiência e de uma atividade, é sobre o guionismo, o seu processo criativo e como este deve ser valorizado e respeitado no âmbito das produções televisivas. Sobre esta temática, cheguei, portanto, à seguinte questão de partida:

Quais as implicações na narrativa e nas audiências televisivas quando um guionista acumula o cargo de realizador?



## CAPÍTULO I

### Das notas sobre o estágio

---



O primeiro capítulo desta dissertação reserva-se às notas sobre o meu estágio, nas quais incluo uma breve exposição relativa à história da empresa na qual realizei o meu estágio – a Rádio e Televisão de Portugal, S.A.. Para além de um apanhado generalizado da história da RTP, incidirei também na perspetiva do compêndio da produção de programas de ficção, cuja estação televisiva tem um verdadeiro espólio perdido. Não obstante, apresentarei a sua relação para com os guionistas ao longo do tempo.

Haverá também espaço para uma alusão ao “departamento” que me acolheu na empresa, a Academia RTP, e como a sua criação poderá influenciar o modo de criação de programas em Portugal pelo seu cariz de investigação e experimentação de conteúdos media.

Este capítulo terminará com a transposição para a minha experiência pessoal, e como ela se intersecta com a rica tradição da RTP na área da ficção.

## **1. RTP a velha senhora Televisão**

‘[...] A oportunidade que oferece a atual situação económica e política do País; avivada a necessidade pelas circunstâncias atuais do Mundo e estudada uma situação viável do problema, urge montar um serviço de Televisão – já começa a tardar em Portugal este marco de progresso’.

Lopes da Silva *apud* Vasco Hogan Teves, 2007

Falar do surgimento da RTP é falar de um marco que revolucionou toda a indústria da comunicação social portuguesa. É enfatizar o início de uma nova era em Portugal, uma vez que este evento transfigurou a forma de se estar em sociedade, tal foi a forma como mexeu com as dinâmicas sociais deste país.

Apesar de sobejamente conhecida, a longa história da RTP esconde muitas peculiaridades que a definem tal como hoje é. Esta pioneira história da televisão em Portugal ter-se-á iniciado a 15 de Dezembro de 1955 no gabinete da direção da Emissora Nacional de Radiodifusão, onde foi assinada a escritura que cumpria com o “disposto no artigo 1º do Decreto-Lei nº 40 341” (Teves, 2007).

O acordo foi celebrado entre membros do estado, emissora nacional e bancos envolvidos no negócio.

“ [...] ficou definitivamente constituída, por iniciativa do Governo, uma sociedade anónima de responsabilidade limitada, com sede e domicílio na cidade de Lisboa, sob a designação de RTP - Radiotevisão Portuguesa, SARL, que se iniciou com o capital mínimo previsto na lei, no montante de 60 milhões de escudos, divididos em terços que couberam ao Estado, às emissoras particulares de radiodifusão e ao público - esta parte a subscrever em ações de 1.000 escudos, pelas quais se tornaram desde logo responsáveis várias instituições bancárias” (Teves, 2007).

Esta é a história oficial. A partir daí começaram, na Feira Popular, as primeiras transmissões experimentais, que duraram até Março de 1957, data em que se encetaram as primeiras emissões permanentes. Enquanto isso, a RTP instalava a sua sede na Rua de Quelhas, ao abrigo da Emissora Nacional, tendo-se mudado depois para a cave de um Palacete na Lapa que foi adquirindo por completo ao longo dos anos.

Ao mesmo tempo que organizava a sua sede, também os seus estúdios ganhavam forma no Lumiar. “ [...] Em Outubro [1956], a RTP iniciara a adaptação às suas conveniências de serviço de um antigo estúdio cinematográfico, desativado e implantado em terrenos marginais à Alameda das Linhas de Torres, ao Lumiar” (Teves, 2007). As instalações que agora pertenciam à RTP seriam, à partida, de ocupação temporária para efeitos de mais algumas emissões experimentais, mas, na realidade, mantiveram-se em funcionamento durante quase cinco décadas.

“No termo dos anos 50 a única história que fazia algum sentido era a que decorria da necessidade de pôr de pé, e naquele local, uma estação de TV” (Teves, 2007). Para isso contribuíram também os Serviços Radielétricos da Administração-Geral dos Correios, Telégrafos e Telefones através da supervisão e instalação de equipamentos.

Apesar das instalações imprevistas ficarem muito aquém daquilo que se exigia, já na época, a uma estação de televisão, a verdade é que foi-se aproveitando o espaço o melhor que foi possível e este foi sendo remendado e requalificado conforme as necessidades o previam, mas sem grandes opulências. Todavia, estas modificações foram possibilitando “uma fase de recomeço mais consciencializada dos trabalhos públicos da RTP” (Teves, 2007).

Este novo estúdio representava “uma tentativa de se encontrar, pelo aproveitamento máximo dos espaços – na verdade muito reduzidos e precários – melhores possibilidades de resposta às exigências da produção” (Teves, 2007). Começava assim a ganhar forma um espaço televisivo português. Criou-se então uma entidade para estudo de programas para a futura grelha, prevista no Estatuto da Radiodifusão Nacional. O rebuliço ganhava mais veemência à medida que se acertavam metodologias

de trabalho relacionadas com o entrosamento de tecnologias e a conceptualização da produção de conteúdos e outras burocracias.

“As emissões de ensaio possibilitaram [...] uma nova fase de adestramento do pessoal da empresa. Aos que já haviam trabalhado na Feira, outros se juntaram, começando a definir-se quadros cuja repartição pelos diversos sectores de atividade pareceram capazes de satisfazer as necessidades imediatas. Na sede, em S. Domingos, à Lapa, novos técnicos eram admitidos, através dos primeiros concursos que se realizaram. Dias depois já estavam às voltas com a teoria, orientados pelos mais experientes” (Teves, 2007).

Estavam criadas todas as condições para o início. “A primeira emissão regular, também batizada, por muitos, de oficial, foi a 7 de Março de 1957. A idade da RTP começava a ser contada” (Teves, 2007). Dava-se, então, o primeiro pequeno passo na história televisiva do nosso país, mas muito havia ainda a realizar. O país carecia de sinal de antena para que o sucesso da implementação da televisão e da RTP fosse firmado. Assim seguiram-se tempos dedicados ao estudo de propostas por parte dos engenheiros da RTP, nas quais também se pronunciaram “os especialistas em finanças sobre a matéria que lhes competia e que também importava considerar para a tomada da decisão final” (*ibidem*). A escolha final determinou que se adotariam “emissores, torres e antenas *Siemens & Halske*, equipamento de imagem (vídeo) *Fernseh*, equipamento (áudio) *Philips*, ligações hertzianas da *Compagnie Générale de Télégraphie sans Fil* e carros de reportagem *Fernseh-Philips-Daimler Benz*” (*ibidem*).

Com as diretrizes alinhavadas no sentido do crescimento, iniciava-se a última fase do processo de implementação de uma nova janela para o mundo em Portugal. Dentro de portas, a RTP montava “um pequeno estúdio, com disponibilidade para ensaiar canais de imagem e de som” que permitia aos seus inexperientes funcionários o acumular de rotinas que compreensivelmente faltavam a quem fazia algo nunca antes feito no nosso país e cuja ditadura vigente, aliada à mocidade da televisão no mundo, não permitia a existência de cidadãos portugueses com competências nesta área. Os elementos da equipa expedicionária da RTP “provinham de empresas e serviços com atividades afins, designadamente Emissora Nacional, CTT, Rádio Marconi e RARET (uma empresa radiofónica ligada à Rádio Europa Livre)” (Teves, 2007).



No terreno, por sua vez, começavam-se a erguer os emissores bem alto nos céus. O primeiro a dar sinal foi o de Lisboa, em Monsanto, que “entrou em funcionamento a 23 de Novembro de 1957”. Nesse mesmo dia, também o emissor da Lousã cortava as suas fitas e difundia as suas ondas. Para mais tarde ficou “o de Vila Nova de Gaia - Porto (com potência idêntica ao de Lisboa, 100 kw)” (Teves, 2007). Este terceiro emissor irradiou pela primeira vez na última noite de 1957 e não mais parou. É agora um gigante e um símbolo absolutamente impressionante do Centro de Produção da RTP do Monte da Virgem, em Vila Nova de Gaia, de que falarei mais à frente neste trabalho.

Não obstante, agora que o norte e o centro do país tinham já um suporte de cobertura televisiva assinalável, o último emissor foi então colocado a sul, em Montejunto, cuja primeira emissão data de 10 de Março de 1958. Para além disso, foi ainda instalado um retransmissor em Fóia (serra de Monchique), que iniciou funções a 25 de Abril desse ano. “A partir de então, 44% da superfície continental e 58% da população estavam cobertos pelas primeiras 4 grandes antenas da RTP” (Teves, 2007).

Abria-se aqui um novo capítulo na história da RTP e dava-se um passo de gigante na história da televisão portuguesa. Quase 60% da população portuguesa podia usufruir de um serviço permanente de televisão, quer graças à instalação dos emissores, quer graças à produção regular de transmissões televisivas e a verdade é que os sinais de antena não caíam no espaço vazio devido à receptividade que o povo português mostrava já face às novas tecnologias.

A corrida à aquisição de recetores foi uma loucura desmedida e desenfreada que não estava nas previsões dos mais otimistas. Enquanto noutros países europeus o público demorou a aderir, o público português tinha os braços demasiado compridos e abertos para tão pequena oferta. “Assim, o número de recetores previstos inicialmente para o fim de 8 anos [...] foi alcançado em 2 anos! Quer dizer, um ritmo quatro vezes mais rápido do que o esperado – 32 000 aparelhos importados até Dezembro de 1958, ano em que o ritmo foi de cerca de 2 000 por mês” (Teves, 2007).

Concluída a primeira fase de cobertura nacional, a RTP crescia a olhos vistos. “Lentamente, o televisor coletivo foi cedendo lugar ao televisor doméstico e familiar” (Teves, 2007). Apesar da adesão espontânea o processo que levou até isso foi bastante árduo, daí o prémio justo concedido pelo consumidor português, que demonstrou o reconhecimento por uma causa que recolocava Portugal mais perto do panorama tecnológico dos países ditos desenvolvidos.

Na realidade, a história que levou à implementação da RTP no panorama social português começa bem antes das emissões experimentais no Lumiar. Precedente a esta história havia já uma outra, quando em 1937 vários engenheiros portugueses tinham encetado experiências no sentido de

desenvolver uma emissão televisiva, embora falhando redondamente. “A Televisão é, por enquanto (1937), impraticável para um posto amador. Os conhecimentos técnicos que exige são de tal forma complicados e demandam uma tal soma de capitais para serem postos em prática que pus de parte, absolutamente, essa ideia” (Teves, 2007).

Daqui talvez se depreenda a importância que teve todo este processo. Em meados dos anos 50 contavam-se “pelos dedos os países europeus que ainda não dispunham de emissões regulares de TV [...]” (Teves, 2007). Em apenas três anos, fruto do investimento do governo, porque a entidade quis que acontecesse e porque as pessoas também o quiseram, passou-se do papel à ação e criou-se algo que não existia em Portugal: uma estação televisiva, que é hoje uma senhora televisão.

## **1.1 A mais longa tradição nos media nacionais**

Depois do primeiro impulso, não mais a RTP parou de convulsionar. Os anos 60 ficam intimamente ligados à relação entre a RTP e a Eurovisão, assim como à implementação de novos emissores e à criação de um novo espectro de ondas televisivas. O crescimento sustentado foi notável e os primeiros dez anos de vida da RTP são, essencialmente, anos de consolidação. “Durante o ano de 1960 (1 285 horas de emissão; 47 372 televisores registados e a pagar taxa; faturação publicitária a ultrapassar, pela primeira vez, as 100 horas e os 10 mil contos); tinha então a RTP 614 empregados (apenas mais 27 do que em 1959)” (Teves, 2007).

Foi com a casa arrumada que se deu luz verde para o início da segunda fase de cobertura nacional e dessa medida procedeu-se à instalação dos retransmissores da Marofa (Guarda) e Bornes (Bragança). “No conjunto, as duas novas instalações técnicas da RTP passaram a servir cerca de 450 000 habitantes” (Teves, 2007). Porém, o programa não ficou por aqui uma vez que se montaram ainda outros retransmissores para propagar o sinal no centro do país. Foram eles localizados em Mértola, Alcoutim, Santiago do Cacém e Elvas.

Para além dos retransmissores levantou-se ainda o primeiro emissor de UHF em Monsanto com uma capacidade de transmissão de 10 quilowatts e 405 quilowatts de PAR (potência aparente radiada). Por ser capaz de emitir em UHF, a construção deste emissor permitiu a “possibilidade de se promoverem investigações ligadas à emissão em UHF, com vista à sua extensão ao resto do País”, pertinente no sentido em que o espectro de ondas de VHF estava já saturado (Teves, 2007).

Num tempo dominado pela ditadura do Estado Novo, era a RTP o único veículo de comunicação que os portugueses tinham com o resto do mundo. A rede de emissores, agora implementada em solo nacional, unia não só a pátria lusitana ao velho continente, como também aproximava os continentes separados pelo atlântico. A prova maior disso deu-se a 23 de Julho de 1962, data em que chegavam dos Estados Unidos da América as primeiras emissões transatlânticas captadas pelas antenas da RTP e difundidas para o resto da Europa. Era um passo histórico.

As imagens “do porto de Nova Iorque, da estátua da Liberdade, do presidente Kennedy e de um jogo de beisebol” que chegaram a 16 países da Europa enformavam “o primeiro programa da Mundovisão”, que foi depois replicado em sentido inverso através de “um programa conjunto, complexo, esforçado (tão brilhante como o “made in USA”) [que] partiu das torres europeias”. (Teves, 2007).

Sempre a abrir novos canais de emissão, a RTP não deixou que as novidades ficassem por aqui. A parafernália de equipamento de emissão tinha ainda um outro lugar reservado em Mendro, no Alentejo, que foi inaugurado a 1 de Dezembro de 1965. Este serviu não somente as populações interiores do sul e centro do país, mas também como elo de ligação à rede da Eurovisão. No ano seguinte ao da inauguração do emissor de Mendro, Portugal estava assim capacitado para “aderir às transmissões diretas originárias dos países membros da União Europeia de Radiodifusão, com a certeza de oferecer ao público-espectador uma qualidade de imagem [que] não existia anteriormente” (Teves, 2007).

A Eurovisão contava, à data, com 28 membros ativos e 40 associados europeus. Nesse ano em que Portugal aderiu à “comunidade europeia de TV” verificava-se um acréscimo bastante assinalável de produção e difusão de programas que passou de 14 para 58 (Teves, 2007).

Por cá acompanhavam-se as tendências. O nosso país parecia cada vez mais capaz de não perder de vista os desenvolvimentos tecnológicos deste ramo, sem que no entanto fosse capaz de se manter na linha da frente da inovação. Talvez tenha sido por isso que os primeiros dez anos de vida da RTP também tenham sido marcados pelo programa ‘Zip-Zip’, relevante por ter sido o primeiro programa de entretenimento feito em Portugal perante um público participante. “Num ano rico em acontecimentos (1969), mesmo no interior da RTP, o “Zip-Zip” é, certamente, o facto mais importante. Há quem vá mais longe e o considere mesmo (e com justiça) um acontecimento na vida inteira da RTP” (Teves, 2007).

Partindo da insistência de Raul Solnado, Fialho Gouveia e Carlos Cruz, este programa viria a fruir de um sucesso sem precedentes sem que nada o fizesse prever. Era um projeto de risco, mas vingou. Uma autêntica pedrada no charco na melancolia e na aversão a fazer. Afinal, terá sido das poucas

vezes que Portugal criou um formato televisivo, o que por si só assinala uma vitória estrondosa sobre a inércia e o marasmo.

“O programa durou de Maio a Dezembro de 1969. São seis meses em plena primavera marcelista em que se verificam algumas mudanças no regime. [...] Um ano antes não teria sido possível. É o primeiro programa onde as entrevistas são feitas com o público presente e diziam-se então coisas que tempos antes eram consideradas tabu” (Fialho Gouveia *apud* Teves, 2007).

Ao surgir, o “Zip-Zip” revolucionou as segundas-feiras de grande parte da população portuguesa. O programa era saboreado à hora do almoço, em diferido, depois de ter sido rodado no sábado anterior, com público presente. A verdade é que ninguém ficava indiferente a essa “experiência humana e profissional inesquecível”. O ‘talk-show’ que marcou uma época era vivido em ambiente de festa e o seu cartão-de-visita era preenchido por entrevistas, humor e música. “Foram coisas importantes que se disseram a falar, a cantar e a rir” (Fialho Gouveia *apud* Teves, 2007).

Fortemente marcado por uma apertada vigência da censura, os conteúdos do Zip-Zip chegavam mesmo a ser negociados, mas nunca foram silenciados, mesmo que parte deles não tenha sobrevivido à impetuosidade da história.

Seguiu entretanto a RTP na sua história – que se alargava agora à Madeira e gritava ao mundo que estava bem viva.

“A partir de 6 de Agosto de 1972 a RTP já não emite exclusivamente para o território do Continente. A sua primeira Delegação (mais tarde, 1980, Centro Regional) é oficialmente inaugurada na Madeira, após a realização de algumas emissões experimentais (a partir de 30 de Junho), que permitiram os indispensáveis ensaios e ajustes técnicos na rede de distribuição; e após, sobretudo, um ano de 1971 que foi passado em trabalho intenso de implementação das infraestruturas necessárias” (Teves, 2007).

Não tão viva estaria a ditadura. Dois anos depois de se ter instalado na pérola do atlântico, a RTP seguia bem de perto a transição de regime para a democracia e aproximava também os portugueses do evento que marcou o fim de um ciclo e o início de outro. No ato revolucionário, foram os estúdios da RTP que melhor conduziram a informação que chegava ao país. “Às 3 horas, conforme o previsto, contingentes militares afetos ao Movimento ocupam e assumem o controlo de centros vitais na área da comunicação. Antes de qualquer outro, chegam aos estúdios da RTP” (Teves, 2007).

Após uma autêntica batalha interna de contrainformação bicéfala, na qual o polo do Porto no Monte da Virgem desafiava a revolução do Lumiar, tudo se conjugou para que às 18.45h se conseguisse finalmente colocar no ar a emissão do MFA. Já no ar os telespectadores foram avisados que, a partir desse momento, “o Movimento das Forças Armadas controla totalmente a rede emissora da Radiotevisão Portuguesa” (Teves, 2007) . Seguiu-se um especial de informação no qual Fialho Gouveia leu “os comunicados até então divulgados pelo MFA, dando ênfase aos apelos à serenidade da população, à disponibilidade dos médicos e à assunção de responsabilidades pelas forças da ordem que ainda não tinham aderido ao Movimento” (Fernando Balsinha *apud* Teves, 2007).

Foi então pela RTP que se conseguiu um elo importantíssimo de unificação e adesão a uma revolução que mudaria por completo os destinos do país. Após o comunicado, a emissão manteve alguma normalidade intercalada com momentos que se viviam nas ruas, como por exemplo o abrir fogo de elementos da PIDE sobre os cidadãos que se manifestavam no largo Camões. Ao fim da noite, todavia, foi apresentado o conselho da Junta de Salvação Nacional com o qual se fechou esta histórica transmissão televisiva.

“Órgão de comunicação social privilegiado por milhares de espectadores, detentor da verdade da imagem real, a RTP foi um elemento indispensável na cadeia da divulgação e do entendimento de quanto se passava e, a partir de certa altura, na hora a que se passava. Foi através dos televisores que o País viu os acontecimentos maiores de Lisboa, por aí os dimensionou e por aí os julgou”(Teves, 2007).

Na ressaca do 25 de Abril vieram momentos conturbados de ingerência e confusão no seio da administração da RTP. “As movimentações nas áreas de chefia continuavam a ser, no cenário RTP, um sinal de instabilidade, sendo que a preponderância da componente militar (nunca desligada da cláusula “comissão de serviço”) ia subsistindo” (Teves, 2007). Após umas quantas mudanças, o sistema tardou em reformular-se. Urgia, portanto, uma tomada de posição. “A nacionalização das posições sociais no capital da sociedade RTP-Radiotevisão Portuguesa, SARL, não pertencentes direta ou indiretamente ao Estado, era inevitável” (*ibidem*).

Ao fim de um ano caótico concretizou-se então o *dossier* da nacionalização da RTP “pelo Decreto-Lei nº 674-D/75, de 2 de Dezembro” de 1975 (Teves, 2007). Aí se determinava a rescisão do contrato de concessão “que datava de 16 de Janeiro de 1956 e criou uma empresa pública denominada RTP-Radiotevisão Portuguesa, EP [...]. A nova empresa pública passava a ser dirigida por uma Comissão

Administrativa de 5 Membros, de nomeação governamental, sob proposta do Ministro da Comunicação Social (a tutela)” (*ibidem*).

Começou com esta medida uma nova era na Televisão portuguesa. Para trás ficavam 14 anos de exercício em que as emissoras particulares de radiodifusão, acionista da RTP nesse intervalo temporal, “tinham obtido, além do seu dividendo e sem que para isso despendessem mais do que o capital, um lucro líquido equivalente a mais de 6 vezes a totalidade do investimento”, isto em receitas publicitárias (Teves, 2007). Foi mediante pressupostos de saneamento de uma situação escandalosa que se apregooou uma nova Televisão que estivesse “ao serviço, não de interesses comerciais inconfessáveis, mas dos superiores interesses do povo português. E só destes” (*ibidem*).

A servir o povo português, mais precisamente o povo insular, já a RTP estava uns meses antes, por altura em que se fez chegar a televisão aos Açores. Aí a caixa mágica terá chegado “mais cedo do que se previra (embora com 3 anos de atraso sobre a da Madeira)” (Teves, 2007). A tal se deveu o afincio colocado nas ações de um senhor chamado Ramalho Eanes. A apetência do general, que viria a tornar-se o 16º Presidente da República um ano depois, deu asas ao “entusiasmo posto nas tarefas e ainda no ano de 75, a 10 de Agosto, um domingo, via-se Televisão nos Açores, pela primeira vez” (*ibidem*).

Para além de se multiplicar em novas ‘filiais’, também a casa-mãe da estação televisiva era mudada de S. Domingos da Lapa para a Avenida 5 de Outubro. A nova sede localizava-se num edifício que antes pertencera ao Banco Pinto & Sotto Mayor e terá custado à volta de 200 mil contos [1 milhão de euros] segundo noticiava o Jornal Expresso. Nas novas instalações, para além de se ter instalado o núcleo burocrático foram também construídos dois estúdios de pequena dimensão. Não obstante, os meios de produção da RTP continuariam a funcionar no Lumiar “até à construção do novo Centro de Produção de Lisboa” (*in* Jornal Expresso *apud* Teves, 2007).

Em efervescente atividade, o raio de ação parecia não parar de aumentar à medida que se avançava no tempo. Em outubro de 1978, esse raio recrudescera. A 16 desse ano, a RTP tem “dois rostos novos, diferentes, e quem a encontra, no rodar do botão dos canais, surpreende-se com o que vê e começa a ter dificuldade em saber onde ficar” (Teves, 2007). O novo canal simplesmente denominado de RTP2, era o segundo na ‘grelha’ portuguesa e apresentava uma pluralidade de oferta cultural que antes não era possível. O surgimento da RTP2 é sinónimo de “escolha”. “A escolha tornava-se possível porque, então sim, havia uma alternativa real, uma concorrência dir-se-ia que sadia, benéfica para o auditório” (*ibidem*).

‘Novidade’ é uma palavra que no seio da RTP foi sendo vulgarizada. Isto porque, da novidade que constituiu a 2º canal foram precisos somente dois anos para apresentar novos desenvolvimentos. As nuances foram ao nível da coloração. A televisão a cores já existia nos Estado Unidos, nos anos 50, quando aqui ainda se estava a implementar a televisão. Em 1966 a televisão a cores chegava à europa e o Campeonato do Mundo desse ano foi já transmitido a cores em Inglaterra. No entanto, por cá, continuava-se a ver televisão a preto-e-branco. Isso não quer dizer, todavia, que a situação estivesse hipotecada. Na realidade nunca esteve isto porque haviam já emissores instalados de raiz que, apesar de transmitirem a preto-e-branco, estavam já preparados para emitir a cores tal como notou Vasco Hogan Teles:

“o emissor que acabava de ser instalado em Monsanto [1957] como os outros que, nos anos próximos, viriam a ser montados noutros pontos do País, estavam preparados para a emissão de programas a cores, em qualquer sistema. Os progressos no domínio da cor continuavam, aliás, a ser analisados pelos engenheiros da RTP com o maior interesse, mas sem que as decisões se perspetivassem” (Teves, 2007).

Daí até que realmente se iniciassem as transmissões regulares de televisão a cores foram precisos mais 23 anos. Quem teve o privilégio de assistir ao Festival RTP da canção de 1980 presenciava uma completa novidade em Portugal. Aquilo que os espetadores viam era uma revolução visual que dotava os ecrãs de imagens mais realistas e punha cobro a uma era de negrume, marcada pelo defeito limitativo do *B&W*.

A década de 80 abria assim a cores pela data do 23º aniversário da RTP, a 7 de Março. Os dois meses que ficavam para trás seriam os únicos desse decénio (e dos que estavam por vir) que não seriam vistas com tonalidade matizada. Para tal começou-se a trabalhar em 1976 num “arrojado plano de investimentos que atingiu um milhão e quinhentos mil contos [7,5 milhões de euros], que se fez reverter na compra de equipamentos, reciclagem de pessoal e montagens de instalações completamente novas” (Teves, 2007).

A máquina do tempo anda mais 12 anos para encontrar um novo marco de história. Depois de muito ter lutado para chegar a todo o país e às regiões insulares, a Radiotevisão Portuguesa alargava-se ao estrangeiro por via da RTP Internacional, cujas emissões regulares deram início a 10 de Junho de 1992. O canal de ligação da língua portuguesa com o mundo fazia-se através de “2 satélites de difusão do sistema de operações da companhia Marconi, com aluguer orçado em 2 milhões de contos/

ano [10 milhões de euros]. Assim, para a Europa, o serviço ficou entregue ao Eutelsat II-F3, bastando para a receção (individual ou comunitária) antenas parabólicas a partir dos 80 cm de diâmetro” (Teves, 2007).

Este novo sinal de vitalidade surge, todavia, numa conjuntura pouco favorável, o que enaltece ainda mais o sucesso desta operação. É que, por esta data, o Estado cortava com a “taxa [de Televisão], a cedência da rede difusora do sinal televisivo e as muitas dúvidas geradas pela ausência de uma definição clara da política das participações financeiras” que lhe competiam. (Teves, 2007).

E, não obstante, surgiram num curto intervalo temporal dois novos canais privados através da alteração da lei que previa a possibilidade de abrir o espaço televisivo aos privados. Mediante isto, foram para a frente os projetos da Sociedade Independente de Comunicação (SIC) em Outubro de 1992 e da Televisão Independente (TVI) em Fevereiro de 1993. Para além da concorrência pelas audiências televisivas, a RTP via-se privada de 30% das suas receitas que significava a taxa de Televisão, e via o seu espaço publicitário reduzido a 12 minutos por hora.

Todavia, o papel da RTP foi associado não à luta pelas audiências mas antes à prestação de um serviço público, e, como tal, ambos os canais da RTP seriam compensados com verbas do Estado para ajuda de custos à produção. Na sequência destes desenvolvimentos, a RTP reservou surpresas para perto da sua data de aniversário.

“ [...] corria o ano de 1993, há um acontecimento na vida da empresa, um novo sinal de vitalidade, que lhe marcará o futuro: entre o Estado Português e a Radiotelevisão Portuguesa, SA, é celebrado o Contrato de Concessão do Serviço Público de Televisão pelo prazo de 15 anos abrangendo a difusão pelas redes de cobertura geral que integram as frequências correspondentes aos 1º e 2º canais e, ainda, a emissão internacional” (Teves, 2007).

Entre outras especificações de um vasto documento ficou determinado que o 1º Canal seria ampliado à população generalizada com uma programação diversa e plural. Quanto ao 2º Canal foi-lhe conferido o carácter de “complementar” constando na sua grelha programas de índole educativa e atingindo públicos mais especializados, ou, como ficou expresso “públicos potencialmente minoritários” (Teves, 2007).

Para além disso, constava no documento a especificação das obrigações de Serviço Público da emissora televisiva mediante a sociedade política, civil e religiosa e declarava-se “de interesse público os Arquivos Audiovisuais da RTP” (Teves, 2007). Ficou ainda o alerta para a “necessidade de



permanente inovação tecnológica” e resoluções de ordem financeira com que se fechou o despacho (*ibidem*).

Colocado o ponto final no *dossier* do Contrato de Concessão de Serviço Público, a televisão mais antiga de Portugal continuou fértil em projetos.

“Por todos os seus canais, incluindo o da RTPi, que, em direto, transmitiu para todo o Mundo, em emissão especial, ficou a saber-se que chegava a fase de concretização um novo projeto da RTP e que esse era o que visava objetivamente os Países Africanos de Língua Portuguesa” (Teves, 2007).

Nascia então a RTP África que abria portas no dia 7 de Março de 1997. O objetivo era criar uma programação específica, com uma duração de quatro horas diárias, apresentando uma grelha diversificada e que desse “um novo impulso às relações entre Portugal e os PALOP (*ibidem*).

“Entretanto, começaram a ser montadas e postas a funcionar Delegações da RTP África nas capitais dos 5 países africanos da CPLP. [...] As Delegações, que recrutaram localmente algum pessoal, dispunham de instalações dotadas de equipamento técnico próprio e operavam uma estação terrena de satélite ligada à NET-RTP” (Teves, 2007).

Dado mais este passo rumo ao progresso, chega a data de 11 de maio de 2000, e com ela chegam novos desenvolvimentos na indústria do Audiovisual que contribuíram para um serviço público de televisão como hoje o conhecemos. Nesta data que foi enunciada tinha sido criada a “holding” Portugal Global SGPS SA, empresa que agregava o capital social da RTP, RDP e a Agência Lusa. Contudo apenas três anos depois esta empresa seria extinta “nascendo, em sua substituição, a RTP - Rádio e Televisão de Portugal, SGPS SA, na qual se integravam todas as participações do Estado na Televisão (aberta, satélite, cabo e digital) e na Rádio” (Teves, 2007).

Isto é o mesmo que dizer que foi redefinida toda a organização do setor público do audiovisual português. RTP e RDP estreitavam laços e daí se partia para uma nova linha de orientações. O acordo alcançado, não só aproximava os órgãos de comunicação do estado, como também “consolidava-se sob influência de um Conselho de Administração que respondia pelas duas estações de serviço público e que estava a pôr em prática as primeiras medidas que concretizavam o aproveitamento de sinergias” (Teves, 2007).

O processo de reorganização do audiovisual português dava uma nova cara ao setor e deixava os pratos limpos em relação aos mecanismos de funcionamento de ambas as empresas. Relativamente à Televisão, em termos práticos, canalizou a sua atividade para o “desempenho de Serviço Público de Televisão, e concentrando, além da RTP 1, canal generalista, a RTP Internacional e a RTP África (que podiam passar a incluir conteúdos produzidos pela SIC e pela TVI, uma contrapartida à redução do tempo de publicidade na RTP 1)” (Teves, 2007).

Para além disso, definiu-se a criação da RTP Meios de Produção, que vinha para substituir a FOCO e da EDIPIM, e alinhavou-se ainda o modelo de gestão do Canal 2. Nas ilhas, as delegações da RTP também não escaparam à mudança. Tendo-lhes sido projetado um destino autónomo em relação à base.

Para a resolução deste processo importa ainda referir que os Arquivos da RTP, então considerados de Interesse Público, como já tinha sido dito, assim foram transferidos para o Arquivo Nacional das Imagens em Movimento.

Mas não foi somente para os arquivos museológicos que seguiram as imagens que fizeram a história da RTP. Estas foram também aproveitadas e canalizadas para a emissão do presente através da RTP Memória que se estreava no cabo em 2004. “Acolhida com compreensível expectativa, a grelha de programação revelou, desde logo, que estava ali um canal de presença, de reencontros e de lembranças – muito mais do que um canal aberto à saudade” (Teves, 2007).

Quem também se estreou no cabo nesse ano (2004) foi a RTP N, emitida através dos estúdios do Monte da Virgem, o que traria algum vigor ao Centro de Produção do Porto. A RTP-N vinha em substituição da RTP Regiões que, por sua vez, tinha substituído a NTV – implementada no Monte da Virgem desde 2001. Pretendia-se com a ‘N’ a exploração noticiosa da atualidade de forma rigorosa e exemplar como é apanágio do sector informativo da RTP. Porém, “o que se tornou curioso de fixar na RTP-N é que, além da credibilidade da sua Informação, a estação estava a funcionar como uma espécie de “laboratório”, onde se iam buscar não só ideias, mas também intérpretes para os vários canais da RTP” (Teves, 2007).

Chegou assim a ‘velha senhora Televisão’ aos seus 50 anos e para trás ficava uma longa tradição nos media nacionais, tradição essa que continua a cumprir-se todos os dias. Nesse ano, aliás, dar-se-ia mais um passo rumo ao futuro aquando a inauguração do novo Centro de Produção da RTP, desta vez com Chelas como palco principal. As novas instalações, construídas de raiz, eram das mais modernas de toda a Europa, o que coloca a RTP, do ponto de vista tecnológico, uma das mais sofisticadas cadeias de emissão do velho continente.

Como não podia deixar de ser, os novos estúdios vinham preparados para a Televisão Digital Terrestre (TDT) que seria implementada em Portugal cinco anos mais tarde. No entanto isso não impediu que, logo no ano seguinte, se lançasse mais um canal para o cabo: a RTP HD. De imagem bem nítida e definida, a RTP alargou os seus horizontes para o 16:9, por ocasião dos Jogos Olímpicos de Pequim e aderiu à nova era tecnológica da televisão digital. Mas este capítulo estava ainda a começar. O ano de 2011 trouxe também ele novidades. O primeiro é na plataforma *web*, onde se criou o serviço RTP *Play*. As particularidades deste serviço passam por “oferecer uma possibilidade de que permite o acesso aos programas em direto através de um serviço *on-demand* na internet. A RTP *Play* põe ao dispor dos utilizadores os canais de televisão e rádio estatais, possibilitando a visualização e audição de programas em direto, mas também emissões em diferido” (Teves, 2007).

Além disso, o Gabinete de Multimédia da RTP, em polvorosa desde 2003, tem lançado vários projetos pioneiros que deixam antever mudanças drásticas para breve nas inter-relações com o público. Assim, em dezembro desse ano concretizou-se “a primeira emissão de áudio-descrição, um processo que consiste na adaptação de conteúdos televisivos para cidadãos cegos e amblíopes” (Teves, 2007).

No ano seguinte, por sua vez, foi lançado o sítio ‘[www.rtp.pt](http://www.rtp.pt)’ “que atendeu à nova imagem empresarial, quer dizer: reuniram-se, pela primeira vez, as áreas de TV e Rádio” (Teves, 2007). Ainda nesse ano, surgiu a RTP-WAP “que permitia acesso a conteúdos da TV pública através do telemóvel (notícias, guia-TV, meteorologia, totolotarias, farmácias, etc.) (*ibidem*). Esta introdução de formatos interativos, possibilitava “que os espectadores ganhassem prémios”, sabendo-o mesmo “enquanto assistiam ao programa” (*ibidem*).

Já lançada no mundo móvel, foi um pequeno passo até que a RTP aderisse ao serviço portátil. Assim, em 2006, foi criada a Mobile TV “numa ação conjunta com os operadores nacionais das redes de telemóveis” (Teves, 2007). Este projeto denotava a capacidade de trazer emissões televisivas para os telemóveis de terceira geração. “Estava-se, pois, perante um novo canal da RTP (mais um) mas este específico para o telemóvel e com possível captação em qualquer parte do Mundo” (*ibidem*).

No que toca à multimédia, há ainda a referir a criação de uma plataforma capaz de disponibilizar conteúdos gratuitos via *YouTube*, isto antes mesmo de se criar o RTP *Play* que retirou parte do sentido deste serviço – o que diz bem da velocidade com que os conteúdos se transfiguram na plataforma *web*. Assim, em 2007 “os conteúdos da estação pública portuguesa passaram a estar acessíveis através do *link* ‘[www.youtube.com/rtp](http://www.youtube.com/rtp)’” (Teves, 2007).

Num ano pleno em movimentações foi a vez de a RTPN migrar do Porto para Lisboa, mudando com essa transição o seu nome para RTP Informação. No entanto, preenchendo o vazio que a 'N' deixou no Monte da Virgem, veio a Academia RTP colmatá-lo.

Esta história fecha com a limitação imposta pelo presente. Falemos então daquilo que, em 2012, marca a atualidade da RTP. Este ano ficará para sempre marcado na história da RTP e da Televisão por ser o ano do apagão analógico. A Televisão e a sua tecnologia evoluíram e com isso evoluíram também os aparelhos de receção do sinal televisivo. Apesar de o processo ter suscitado muita polémica pela escassez de aproveitamento e de estar ainda a ser reformulado, é um passo em frente nas possibilidades que, nos anos vindouros, a Televisão trará ao consumidor no que concerne à interatividade.

Toda a gente sabe que no futuro não há lugares cativos. Mas o espectro que paira sobre a RTP é suficiente para antever uma época de dificuldades. A atravessar uma crise económica, o Estado Português denota uma incapacidade evidente em suportar as despesas de dois canais televisivos que, por imposição própria do Estado, não possuem argumentos financeiros de autossuficiência. Prevê-se assim a privatização de um dos dois canais da RTP, algo que, pela complexidade que se prevê para a operação, fará ainda correr muita tinta. Assim estava a RTP quando a deixei, em Janeiro de 2012.

## **1.2 Um compromisso com a ficção**

“A Televisão é um instrumento de ação, benéfico ou maléfico, consoante o critério que presidir à sua utilização. O Governo espera que os dirigentes do novo serviço público saibam fazer desse instrumento um meio de elevação moral e cultural do povo português.”

Marcello Caetano, Ministro da Presidência e interino das Comunicações

Quando a 2 de Maio de 2011 entrei pela primeira vez nas instalações do Monte da Virgem, estava longe de ter o conhecimento quer da história geral da RTP que acima apresentei, quer do que se tinha feito a nível de programas televisivos que não fosse do ponto de vista do espectador.

Se pouco sabia da programação histórica, pouco sabia também da obra ficcional da RTP. Poderia citar de memória algumas produções que tivesse visto, mas a verdade é que não houve a preocupação por parte da RTP em contextualizar a sua história aos seus formandos no contexto da Academia, sendo que a forma como nos passou os seus valores nunca foi pela mostra ou exposição pública de um

compacto de ideologias. De facto, em momento nenhum do meu estágio denotei a existência de uma ‘escola RTP’ com bases padronizadas e estruturas definidas.

Tal postura poderá até ter sido intencional, uma vez que se pretendia a criação de programas com características inovadoras em relação àqueles que têm vindo a ser produzidos. Não obstante, para efeitos desta dissertação, considero relevante como enquadramento e conhecimento de causa avaliar como tem evoluído esta história de ficção nacional nos vários canais da RTP.

Partindo deste entendimento, resolvi reunir toda a informação possível relativa a todas as obras de ficção da RTP que conseguisse encontrar. Obedecendo a Comparato (1993) entendem-se como trabalhos ficcionais, todos aqueles que repercutam o “ato ou o resultado de criar uma imagem, de compor, modelar ou inventar alguma coisa” (Comparato, 1993: 61).

A realidade é que, após recorrer ao Arquivo da RTP, que não conseguiu responder com sucesso aos meus almejos, a minha busca cingiu-se forçosamente ao livro da história dos 50 anos da RTP, ao site ‘The Internet Movie Database’ e outras informações postas a circular na *web*, tendo com isso conseguido um compêndio assinalável mas sem que haja uma ligação, uma visão de continuidade entre as peças soltas que acabo de reunir. Consegui ainda, graças ao *YouTube*, visualizar algumas amostras das obras em questão. Como um pergaminho desfragmentado pelo tempo, ficam aqui os registos possíveis das histórias que marcaram a ficção nacional, todas com o cunho da Rádio e Televisão de Portugal.

### 1.2.1 Anos do preto-e-branco

Tendo principiado em 1955, a RTP somente emitiu para o país durante a segunda metade da década de 50. Apesar do período experimental e de todos os condicionalismos de algo que estava ainda a começar, a estação televisiva foi capaz de produzir o seu “primeiro programa com movimentação de estúdio” ainda nessa década. Chamava-se “Canções a Granel” “uma série que faria carreira. Uma produção de Francisco Mata, realizada por Ruy Ferrão, apresentou-nos Maria de Lurdes Resende, Rui de Mascarenhas, o conjunto Domingos Vilaça e Raúl Solnado (Teves, 2007). Trata-se de um programa perdido e com pouca informação a circular, pelo que pouco posso adiantar a nível de conteúdo. Para a história fica apenas que marcou o início das transmissões regulares da RTP.

Doravante, nas décadas de 60 e 70, a ficção não foi propriamente uma aposta. Nesta época a grelha procurava “manter “no ar” uma programação genérica, [...] com algum recurso a materiais de arquivo, dar-lhe certo peso cultural [...] e de entretenimento, pelo teleteatro ou por uma ou outra série

filmada de características inócuas, quanto possível” (Teves, 2007). Em posição demarcada na programação da RTP dessas décadas estava a informação, telescola, programas de entretenimento em estúdio, como o Zip-Zip e alguns trabalhos a área do documentário.

Em ficção, um dos trabalhos mais relevantes que encontrei foi “A Lena e o Carlos” de 1960, que saiu dos estúdios do Porto. O trabalho teve a realização de Nuno Fradique e era “uma série de episódios de comédia” (Teves, 2007). No ano seguinte, de Lisboa, veio algo semelhante. “Fernando Frazão responde com o mesmo género, realizando “Aventuras de Eva”, com a atriz brasileira Eva Todor”, escrito por Luís Iglésias (*ibidem*).

Sem deixar de ressaltar que houve muitas outras séries de ficção, que, embora sem grande mediatismo, contribuíram para o entretenimento da população portuguesa e formaram peças essenciais para a continuidade da indústria de produção de conteúdos media, foram, todavia, os anos 80 que vinham para mudar o paradigma de produção nacional de ficções.

### 1.2.2 Cores vivas da expansão ficcional

O ano de 1979 marca a época “em que se começa a notar uma maior presença de produção nacional contratada pela RTP ao mercado externo” (Teves, 2007). Vendo surgir um mercado com potencial, empresas como Cinequanon, Forum, Virver, Grupo 4, Telecine, Cinequipa, Diafilmes, na sua maioria organizadas em base cooperativa, “tornaram-se fornecedores habituais da programação da RTP, fazendo-o geralmente sob encomenda e após aprovado o projeto encomendado (ou apresentado espontaneamente), tanto melhor se acompanhado de episódio-piloto” (*ibidem*).

Os efeitos práticos disto podiam-se verificar no final da década de 80. Em 1989 a TV Guia/Norma lançou os dados das preferências quanto a géneros televisivos através de uma sondagem realizada que saiu a cinco de maio desse ano. Segundo o estudo, aberto a mais do que uma hipótese, “os programas de Informação eram [...] os mais apreciados (57,8%), à frente dos filmes de longa-metragem (45,6%), das telenovelas (43,8%) e das séries filmadas (15,5%)” (Teves, 2007). No entanto, aquilo que mais surpreendeu na época foi a classificação obtida pelos concursos televisivos, “normalmente considerados como de muito agrado dos espectadores, mas que se verificou não reunirem mais de 9,9% das preferências” (*ibidem*).

Isto não quer dizer que a RTP tenha deixado de produzir concursos televisivos, antes pelo contrário, os concursos continuaram a ocupar uma boa parte da programação da RTP com grande sucesso como se verificou nos “Jogos Sem Fronteiras” mesmo durante a década de 90, “Quem Quer

Ser Milionário” (2000) e “O Preço Certo em Euros” (2002) – um *Case Study* nacional que ainda hoje é transmitido, dez anos depois. Todavia é possível notar um incremento na importância que a ficção ganhou na produção e na programação da RTP.

Como reforço do trabalho que se fez sentir durante a década de 80, a estação televisiva pública criou ainda o núcleo de Pré-Produção de Teledramáticos, em 1989 “criado na área do Gabinete de Textos, que, fazia tempo, agitava planos e se dava a projetos sem resultados à vista” (Teves, 2007). Infelizmente, este gabinete já não existe, tal como já não existe o Gabinete de Guionismo, ambos desaparecidos do mapa de investigação e potenciação de conteúdos audiovisual, que hoje poderiam incrementar a qualidade dos produtos portugueses nesta área e dar-lhes dimensão internacional (*ibidem*).

De entre coisas que ficam enterradas no passado, ficaram também os produtos que saíram destes departamentos. Ficam, de seguida as obras que marcaram a produção nacional, seguindo em anexo<sup>1</sup> a lista de outras que, neste período, mantiveram o sector em atividade.

#### 1.2.2.1 As telenovelas

As telenovelas portuguesas só apareceram pela primeira vez na década de 80. Antes já havia as radionovelas, muito populares especialmente antes do tempo da Televisão.

Nesta época de *boom* de ficções nacionais, muitas foram as que marcaram uma geração. Como tal, não é de estranhar que o ano de 1982 seja um marco para a televisão portuguesa, por ser o ano em que surge a primeira telenovela portuguesa. “Vila Faia” era o título que abriu um precedente na produção nacional de conteúdos televisivos que dura até hoje. Não será fácil explicar o porquê dos produtores terem optado por este tipo de ficção, mas, quer tenha sido intencional, quer tem sido de forma inocente, a verdade é que a moda pegou.

A partir daqui a produção de telenovelas surgiu em catadupa. Após “Vila Faia” rodaram-se “Origens” (1983), “Chuva na Areia” (1985) e “Palavras Cruzadas” (1987), sendo que “Vila Faia” foi também a primeira a ser exportada, em Setembro de 1988, para passar na Televisão Popular de Angola (TPA) “registando grande sucesso” (Teves, 2007). Nuno Teixeira foi o denominador comum das três primeiras novelas enunciadas, das quais fez a realização. A outra, “Palavras Cruzadas”, foi realizada por Nicolau Breyner.

---

<sup>1</sup> Anexo I – Lista de Programas Produzidos pela RTP segundo IMDb

A quinta telenovela não tardou a aparecer. Estreou em 1988 “na programação de Outubro” (Teves, 2007). Tal como nas novelas anteriores, os estúdios da EDIPIM da Abrunheira foram a casa de nova produção, mais uma vez comandada por Nuno Teixeira. “‘Passerelle’ contava, em 120 episódios, uma história escrita por duas mulheres ligadas à Televisão – Ana Zanatti e Rosa Lobato de Faria. Um enredo que tomava a moda como pretexto para situações marginais, intensas; para as vidas e os dramas consequentes” (*ibidem*). O elenco era composto por trinta caras, algumas conhecidas do público e outras que apareciam pela primeira vez diante das câmaras. A dirigir-los estava Armando Cortez. A produção batia todos os recordes de cenografia das produções portuguesas: “50 *décores* que se montavam e desmontavam, consoante as pautas de trabalho, em apenas 600m<sup>2</sup> de estúdio. Com audiência próxima dos 80%, “Passerelle” situou-se ao melhor nível da telenovela” (Teves, 2007).

Em 1992, António Torrado “concedeu alguns favores telenovelísticos” escrevendo “Pós de Bem-Querer”, uma “bem urdida narrativa que dá às ações e aos personagens o toque, ainda que crítico, do real” (Teves, 2007). A nível performativo destacou-se o ator André Gago que terá tido no realizador Fernando Ávila “um técnico que, por seu lado, foi mostrando como era possível argumentar com movimentos e enquadramentos, usando a câmara” (*ibidem*).

Dois anos volveram-se para que o grande público assistisse a mais uma produção novelística assinada pela RTP que saía dos “armazéns” da NBP (Nicolau Breyner Produções), em Vialonga. “Na Paz dos Anjos” teve 130 episódios e sua história caracteriza-se pela propriedade “irónica e satírica” (Teves, 2007). O elenco contou com 30 intérpretes e o argumento deve-se ao trabalho conjunto de José Fanha e Jorge Paixão da Costa “que Régis Cardoso (em estúdio) e Nicolau Breyner (nos exteriores) realizaram, procurando ir ao encontro de situações que lembrassem a melhor comédia portuguesa dos anos 30” (*ibidem*).

Nos anos que se seguiram, a relação entre NBP e RTP estreitou-se e produziu mais dois frutos: “Vidas de Sal” em 1996 e “Ajuste de Contas” em 2000. A primeira passou em horário noturno, teve 150 episódios e abordava uma temática relacionada com a vida de uma comunidade piscatória. A segunda foi escrita por Francisco Nicholson e contou com a realização de Gonçalo Mourão e Jorge Cardoso.

Pelo meio tempo ainda para “A Lenda da Garça”, que em 1999 foi mesmo inserida em horário nobre, prerrogativa a que as telenovelas veriam vedadas nos seis anos seguintes de grelha.

Tal aconteceu porque depois da reformulação da FOCO, que passou a designar-se RTP Meios de Produção, foi traçada uma nova linha editorial de Televisão Pública, no qual se estipulava que, segundo o Administrador da RTP na época, Luís Marques, “a missão primeira da RTP não é ganhar audiências,



mas ajudar a formar consciências” (Teves, 2007). A reformulação de 2000 demorou seis a surtir efeito. Em 2006 considerava-se já que a RTP tinha atingido “um excelente patamar: uma oferta equilibrada, de qualidade, com excelentes resultados” (*ibidem*).

Com isso sofreram as novelas, que deixaram de ser uma aposta regular. As estrangeiras já haviam deixado de ser quando a TV Globo rescindiu unilateralmente o contrato que a ligava a RTP em 1996, e agora as novelas desapareciam do horário nobre da RTP assim como de quase toda a grelha. A verdade é que, como o evoluir de consciências, grande parte do público parecia acreditar que “melhorar a qualidade” passa por “reforçar a oferta de serviço público”, de tal ordem que, quando Nuno Santos avançou em 2006 para a telenovela “Paixões Proibidas” foi contemplado com um coro de críticas<sup>2</sup> (Teves, 2007). A partir da data, a RTP parece ter apreendido a mensagem da opinião pública que veta veementemente as telenovelas no serviço público de televisão.

#### 1.2.2.2 Os seriados

Também nos seriados a RTP têm uma história sem fim, não somente no que concerne a produção nacional, mas também no que a aposta externa diz respeito, num género sempre bem representado na programação da RTP. A principal diferença que distingue um seriado de uma novela incide basicamente na duração.

Um seriado tanto pode ser uma curta produção de uma dúzia de episódios, como pode estender-se no tempo durante uma década, conforme forem os objetivos da produção, enquanto uma novela dura, por norma, entre um a dois anos.

Mas não é só. O estilo também é muito diferente: os seriados são produções mais rigorosas, mais trabalhadas e mais livres, quer na sua forma narrativa, quer nas opções visuais. Uma novela não se preocupa tanto com a estética porque é um produto para ser massificado, cujo real objetivo é chegar às pessoas segundo um apelo emotivo.

Como vimos anteriormente, a RTP sempre produziu séries, sendo que as mais relevantes surgiram na época da cor, que começou em 1980. E foi logo a abrir o decénio, em 1980 que foi para o ar a série “que da ficção portuguesa merece recordação: “O Príncipe com Orelhas de Burro”, de José Régio que foi adaptado e realizado por António Macedo em 1980 (Teves, 2007). No ano seguinte foi a vez de “Uma Cidade Como a Nossa” com argumentos de Luís Filipe Costa e Pedro Belo na realização num ano (1981) que ficou marcado “por notório incremento da produção nacional” (*ibidem*).

---

<sup>2</sup> Anexo II – Artigo Jornal de Notícias

Curioso é o caso de “Em Lisboa, uma vez”. Curioso porque, à data, em 1985, seria “não apenas a série mais premiada, como também a mais vendida pela RTP nos últimos 10 anos” (Teves, 2007). Trata-se de uma minissérie de ficção com o cunho pessoal Luís Filipe Costa, na escrita e na realização que foi exibida no Festival de Chianciano (Itália) “onde se confrontou com produções de 15 países europeus e arrebatou o prémio instituído para “novas tendências da ficção na Televisão” (*ibidem*). Apesar disso não encontrei nenhuma referência a esta série na internet, o que me leva a especular que terá sido uma pérola perdida no tempo da ficção nacional.

Já na segunda metade da década de 80, os êxitos sucedem-se um após o outro. Em 86 vieram dos Açores, dois interessantes trabalhos: “Xailes Negros” e “Balada do Atlântico”, pela mão de José Medeiros. Muito visuais e de cadência abstrata, são duas obras de se louvar, pela consistência, irreverência e por um uso escorreito da linguagem audiovisual. Outra série a destacar tinha “Cobardias” como desígnio. Produzido em 1987, foi um trabalho original de Miguel Rovisco que “mereceu de Herlânder Peyroteo um trabalho de realização atento, nalguns aspetos suficientemente ousado” (Teves, 2007).

Avançando no tempo, o ano de 88 trouxe-nos também uma obra rara no espólio de ficção. Era uma obra de animação, uma entre poucas do género que consta no figurino da Televisão portuguesa. ‘O Romance da Raposa’ foi uma série infantil consagrada pelo mediatismo. Trata-se de uma adaptação de uma obra pertencente a Aquilino Ribeiro “em que reuniu as histórias que inventara para os seus filhos, e que a RTP-Top Filmes e a Telecine Moro transformaram num desenho animado em 13 episódios mas à medida de ser, caso interessasse, uma longa-metragem” (Teves, 2007).

Nas memórias desse ano de 88, espaço ainda para “Alentejo Sem Lei”, de João Canijo, “mais uma vez 3 episódios para narrar sequelas da guerra civil, no termo do século XIX” que ficou um pouco mais famosa após a rubrica “Tesourinhos Deprimentes” dos Gato Fedorento que ironizavam com algumas situações de realização menos conseguidas (Teves, 2007).

Muito produtivo foi o ano de 1989, pela adaptação do romance de Fernanda Botelho: “Esta Noite Sonhei com Brueghel”. Artur Ramos ocupou-se do guião e dos diálogos (ao que consta, de grande qualidade e depois terá ido “para a régie realizar os 3 episódios da série” (Teves, 2007).

Outra grande aposta desse ano foi “Rua Sésamo” que representou, “para a RTP, um trabalho de grande fôlego e que exigiu um pouco comum esforço de produção e realização” (Teves, 2007). Este programa infantil, inventado nos Estados Unidos, pode não ter sido uma ideia original da RTP mas foi um trabalho que teve de ser adaptado à realidade portuguesa “por uma vasta equipa coordenada por

Clara Alvarez, com assessoria pedagógica de Maria Emilia Brederode dos Santos e dispondo de um grupo de guionistas sob a responsabilidade de António Torrado” (*ibidem*).

De grande êxito em ano de êxitos foi “O Barco e o Sonho”, uma obra rodada nos Açores e que se estreou “em antena (21 de Maio), simultaneamente nos Açores e no Continente (RTP1)” (Teves, 2007). No final da primeira mostra pública no Teatro Micaelense (Ponta Delgada), “os aplausos de algumas centenas de convidados prenunciaram o êxito dos 7 episódios junto do público e da crítica” (*ibidem*).

Avançando para o ano de 1990 a tendência para a produção nacional manteve-se com ‘Nem o Pai Morre’ – “13 episódios a resvalarem para o humor negro com [...] realização a cargo de uma jovem da escola EDIPIM – Paula Pacheco” (Teves, 2007). Nesse ano também houve direito a uma série policial. “Claxon” reúne as peripécias de um detetive privado que foi idealizado “pela revelação António Cordeiro, autor dos argumentos, com António Avelar de Pinho” e realização de Henrique Oliveira (Teves, 2007).

Mas a grande produção desse ano terá sido “Os Melhores Anos”, que revelou um trabalho muito forte a nível da “qualidade dos enredos (e dos diálogos) já que deles se encarregou um especialista, o escritor e jornalista João Aguiar”, que foi reforçada por uma incomum “homogeneidade interpretativa e uma solidária realização de Jorge Paixão da Costa” (Teves, 2007). “Os Melhores Anos” são um retrato social de uma realidade portuguesa de então e foi, a avaliar pelo “juízo de espectadores e críticos, um dos melhores espaços de ficção portuguesa em 1990” (*ibidem*).

Novo ano, novo título: 1991 trouxe a série “Terra Instável” (argumentista-coordenador, António Torrado), “5 histórias baseadas em contos de autores portugueses”, adaptadas ao pequeno ecrã. A relevância deste trabalho advém, principalmente, do facto de constituir “o primeiro resultado prático do impulso dado à produção televisiva nacional a partir da criação do Gabinete de Guionismo do Canal 1” (Teves, 2007).

Uns anos à frente no tempo, apontavam os calendários ao ano de 1996, Quando surgiu nos ecrãs “Polícias”. “Foi uma série que conquistou popularidade”, quer tenha sido pelo enredo, que contou com histórias “tiradas da vida real por Francisco Moita Flores e Luís Filipe Costa”, ou pela especial atenção de realização por parte de Jorge Paixão da Costa, a verdade é que esta foi um aposta ganha (Teves, 2007). E não menos impacto causou “Não Há Duas Sem Três” (1997), “uma atribulada e bem divertida comédia de situação que reunia um elenco fixo de 5 atores (Rita Ribeiro, Helena Laureano, Julie Sergeant, José Raposo e Pedro Oom), série que Jorge Rodrigues realizou nos estúdios da RTP-Lumiar e que, durante 26 semanas” (*ibidem*).

E se a comédia era das apostas mais bem-sucedidas nos canais RTP, estavam para vir duas séries juvenis. “Riscos” (1997) e “Camaleão Virtual Rock” (1998) abordavam questões de uma juventude rebelde e em mudança de paradigma. Estes foram os primeiros exemplos de um género de série cuja produção foi depois muito explorada, em especial na segunda metade da década de 2000. “Riscos” “seguia um argumento de Ana Maria Moretzsohn, com textos de Pedro Castro, Vanda de Sousa e Victor Bandarra, e tinha como realizadores Manuel Amaro da Costa e Santha Marta”, enquanto “Camaleão Virtual Rock” foi levado a cabo por Felipe La Féria (Teves, 2007).

O ano de 1998 estreou ainda na RTP 1 “Vidas Proibidas – Ballet Rose”, um trabalho que incidia num escândalo sexual que marcou a alta sociedade portuguesa no final do regime Salazarista. A temática algo melindrosa gerou “enorme expectativa”, tendo depois sido considerada como “um bom exemplo do modelo de ficção” a seguir pela RTP (Teves, 2007).

Ainda no mesmo ano “Major Alvega” era um título que apresentava “características inéditas no nosso meio televisivo” especialmente pela técnica “considerada de ponta” que se apresentava como pano de fundo: “atores à mistura com desenhos animados” (Teves, 2007). A série teve uma duração de 13 episódios, um por semana, e levou quatro anos a ser produzido entre trabalhos de animação, filmagens em *chroma key*, “a cargo da Miragem e sua equipa de peritos em animação” (*ibidem*).

Numa altura em que “começava a reconhecer-se a existência de uma linha de orientação para a ficção nacional”, os núcleos de produção da RTP primavam cada vez mais pela escolha escrupulosa dos argumentos e dos elencos, e tal veio a refletir-se no último ano do milénio que começou com vários sorrisos proporcionados pelas duas comédias que a RTP preparou para as suas audiências (Teves, 2007). Foram elas “Milionários à Força” (2000) “dominada por momentos de hilaridade” argumento de Alexandre Honrado e Paulo Narciso, trazia de volta Fernando Mendes” e “Casa da Saudade” (2000), de Filipe La Féria que reunia, num lar para artistas reformados, uma série de personagens bem curiosos” (*ibidem*).

E por aqui não ficaram as produções desse inesgotável ano de 2000. Os duzentos anos do nascimento de Almeida Garrett foram celebrados com uma série de mesmo nome. “Almeida Garrett” era assim um dos títulos do ano e que vinha com um certificado de “ficção portuguesa com rótulo de qualidade” (Teves, 2007). Garrett era uma personalidade ímpar cuja vida resultou, efetivamente, numa boa série, onde foi notório o “empenho do argumentista António Torrado e do realizador Francisco Manso” (*ibidem*). A obra contou ainda com o apoio do Ministério da Cultura.

A última referência de ficção do século e do milénio vai para “A Raia dos Medos”, escrita por Francisco Moita Flores. Composta por 13 episódios de 50 minutos, a série que recuava a 1936, altura

em que a Guerra Civil de Espanha se acercava de Elvas e Campo Maior. A “alta tensão dramática” terá sido um dos pontos fortes desta série “também alicerçada em reconstituições históricas como raramente se vira na ficção portuguesa e de que o realizador Jorge Paixão da Costa soube tirar efeitos espetaculares” (Teves, 2007).

Francisco Moita Flores andava inspirado como argumentista e por isso levou à RTP mais um dos seus trabalhos – “O Processo dos Távoras”, que a sua produtora, a Antinomia, tratou de dar vida. “Era, efetivamente, uma das mais ambiciosas produções de ficção, havendo mesmo quem a considerasse, no seu género, a mais grandiosa até então feita no nosso país” (Teves, 2007). Mas há mais. “Um Estranho em Casa”, com 60 episódios, foi uma das “boas surpresas” no que a comédia dramática diz respeito, assim como ““Sociedade Anónima”, de Jorge Paixão da Costa, com Maria d’Aires e Adriano Luz, sob argumento das Produções Fictícias” (*ibidem*).

Seguiu-se mais um ano produtivo no que a ficção diz respeito, muito graças aos títulos “A Minha Sogra é Uma Bruxa” (2002), série de humor, “despretensiosa, cumprindo o objetivo de divertir” e “Gente Feliz com Lágrimas” (2002), mais uma série insular sob a alçada da RTP Açores (Teves, 2007). Com duração de cinco episódios, a série “narra uma história baseada no romance homónimo do açoriano João de Melo”. Da adaptação encarregou-se o realizador José Medeiros, “criador de alguns bons êxitos televisivos, [que] tratou de “fabricar” mais um [...] para a galeria da melhor ficção nacional” (*ibidem*).

Mas o grande acontecimento televisivo desse ano terá sido “a participação da RTP na série “Napoleão e a Europa” [título original, Napoleón], uma coprodução de várias estações europeias” que construíram o percurso de Napoleão “desde a subida ao poder até à rendição” (Teves, 2007). A série contou com a realização de Yves Simoneau, e argumentos de Didier Decoin e Max Gallo.

Em ano de Euro 2004, a seleção nacional de ficções brilhou com “A Ferreirinha”. Gravada na região vinícola do Douro, e escrita, mais uma vez, por Francisco Moita Flores, a RTP enviou-a direitinha para o *prime time* e isso terá ajudado “a audiências muito boas, ao longo de 13 semanas” (Teves, 2007). No ano seguinte a aposta foi para a série juvenil “Diário de Sofia” que problematizava sobre o quotidiano de uma adolescente cujos dilemas “até podiam ser influenciados do exterior por espectadores predispostos à utilização do telefone” (*ibidem*).

Em 2006 “Bocage” esteve no melhor da ficção histórica portuguesa, com um trabalho tão desenvolvido como a vida deste poeta. A realizá-lo, em Setúbal, esteve Fernando Vendrell segundo o que tinham escrito Filipe Homem Fonseca e Mário Botequilha. No ano anterior já o trabalho de João Cayate, “Pedro e Inês”, dentro do mesmo género, tinha feito furor entre a crítica. Não obstante, a RTP

continuou com uma linha de produção plural e abrangente, lançando no ar “O Triângulo Jota”, em 2006, que viria a distinguir-se na ficção juvenil.

Para fechar os seriados referência a dois trabalhos não muito distantes, e que essencialmente produziram posições antagónicas no que à crítica diz respeito. Falo de “Um Mundo Catita” (2007) e Liberdade XXI (2008), duas produções ousadas, a primeira no género da comédia, escrito pelo humorista e ator principal, Manuel Vieira, correalizado por Filipe Melo e João Leitão e a segunda um drama judicial escrita por Pedro Lopes (e restante equipa de guionistas das Produções Fictícias) e realizado por Sérgio Graciano.

### 1.2.2.3 Os filmes

Um filme é um produto caro, mas é também o produto que, ao ser feito, é idealizado como um produto artístico. É um produto de massas, sim, mas aquele que provoca os sentimentos mais profundos nas pessoas, que explora os limites das coisas. Possivelmente porque havia já esta consciência em 1957, Vasco Hogan Teles fala do filme, no seu livro “RTP dos 50 anos de História” como “preponderante no alinhamento das emissões continuava a ser a programação filmada” (Teves, 2007).

A primeira aparição de cinema português na ‘caixa mágica’ foi a 13 de Março (1957), com “Fado, História de uma Cantadeira”. Até ao final do ano viram-se mais 8 filmes: “Frei Luís de Sousa”, “Canção da Terra”, “A Severa”, “Chaimite”, “Ladrão, Precisa-se”, “Cantiga da Rua”, “Sonhar é Fácil” e “A Canção de Lisboa”, “o filme português mais vezes passado pela RTP” (Teves, 2007).

Mais marcado pelo género documental, o cinema português deu sempre mais cartas nessa variante cinematográfica que não será alvo do meu estudo e que ganhou inclusive alguns prémios internacionais na década de 60, casos dos filmes de Fernando Lopes, que regressava da ‘London School of Film Tecnique’ para realizar “As Pedras e o Tempo”, trabalho premiado em Tours (1961), ao qual se seguiu “As Palavras e os Fios” (1962), “com que obtive o prémio Paz dos Reis” e “Belarmino” (1964), a “sua primeira longa-metragem” (Teves, 2007).

Esse balanceamento histórico para o documentário deixou para 1979 “a primeira longa-metragem totalmente produzida pela RTP – “Bárbara”, do realizador Alfredo Tropa, que a filma sobre película de 35 mm., a cores, na região de Aveiro” (Teves, 2007). É isso mesmo. Isto significa que, apesar de ter emitido alguns filmes de ficção na era preto-e-branco, a RTP só produziu, ou apoiou a produção de filmes a partir da era a cores.

Nesse mesmo ano, Luís de Pina “escreveu com destino à RTP, ‘Verso e Reverso’”, que depois mereceu o olhar de Helder Duarte que o realizou e estreou em antena em 1983 (Teves, 2007).

Volvidos três anos, veio o Ano Europeu do Cinema e da Televisão “simbolicamente assinalado pela RTP, a 21 de Março, com a exibição do filme “Um Adeus Português”, de João Botelho” e quinze dias depois foi a vez de “Repórter X”, de José Nascimento, “assim se confirmando o propósito de dar lugar de honra ao nosso cinema na programação” (Teves, 2007).

Coproduzido pela RTP, em 1987, “Era uma vez um Alferes”, foi uma história que contou Mário de Carvalho, cuja ação decorria “algures em Angola, no mato onde a guerra colonial ia deixando um rasto que os homens teimavam em seguir. Esta trilogia que Luís Filipe Costa encadeou em imagens de invulgar força narrativa” (Teves, 2007).

Também com a coprodução da RTP contaram outras três obras da cinematografia nacional. Foram eles “O Meu Caso”, falado em francês, realizado por Manoel de Oliveira e produzido pela Medeiafilmes. Dois anos passados e veio o próximo de Manoel de Oliveira, sob o desígnio de “Os Canibais”, aos quais se juntaram “Os Emissários de Khalom” – de António de Macedo.

Não obstante, em 89 ter-se-ão dado grandes passos para “o casamento do Cinema com a Televisão” (Teves, 2007). Foi esse o ano de “Fados”, uma série de telefilmes produzidos ao abrigo do protocolo SEC/RTP, que “permitiu que realizadores, tanto da RTP como do exterior, dessem curso a experiências de diferentes linhas estéticas, contando, sobretudo, com meios mais largos que os habituais” (*ibidem*). Fernando Lopes, cineasta, autor de Belarmino (já aqui referido), terá sido o principal municiador do acordo, considerando “Fados” como “um dos “projetos mais inovadores” da altura (*ibidem*). O primeiro dos telefilmes a passar em antena foi “Voltar”, de Joaquim Leitão, realizador externo da RTP (*ibidem*). Na mesma situação estavam “Vitor Gonçalves, que levou a cabo o título “Meia-Noite”, Cristina Hauser, com “Longe” e José Nascimento, autor de “Sagres”.

“Os restantes 6 telefilmes da série foram assinados por realizadores dos quadros da RTP: Faria de Almeida (“O Regresso”), Margarida Gil (“Flores Amargas”), Jaime Campos (“A Última Viagem” - 1988), Luís Filipe Costa (“Jaz Morto e Arrefece”) - 1989, Alfredo Tropa (“Luísa e os Outros”) -1989 e Oliveira Costa (“Pau Preto”)” (Teves, 2007).

A passagem da década de 80 para a década de 90 é marcada pelo estreitamento de ligações entre Cinema e da Televisão, para os quais Fernando Lopes enaltece vantagens “que podiam ser partilhadas” lembrando alguns filmes que originaram séries televisivas, como aconteceu com “Aqui d’ El-Rei” (1992), de António Pedro de Vasconcelos; “Os Emissários de Khalom” (1988), de António de

Macedo; “O Repórter X” (1987), de José Nascimento; e “Iratán e Iracema” (1987), de Paulo Guilherme” (Teves, 2007).

Mais próxima ficava também a comunicação entre RTP e o Ministério da Cultura, que em 1996 firmaram “um protocolo de cooperação que se considerou poder vir a envolver uma verba da ordem dos 3 milhões de contos por ano” (Teves, 2007). Este acordo abrangia “obras de ficção (grandes-metragens), documentários e animação”, subsidiados pelo IPACA – Instituto Português da Arte Cinematográfica e do Audiovisual e implicava também, da parte da RTP a promoção “em antena, o cinema nacional” (*ibidem*).

O primeiro resultado palpável destas tendências e protocolos foi “O Dragão de Fumo” (1999), “produzido e realizado [e adaptado] por Carlos Oliveira, segundo o romance homónimo de João Aguiar” (Teves, 2007). Trata-se de um telefilme dividido em 5 partes “como já antes se tinha visto na RTP 1”, cujo objetivo passava por assinalar a despedida do território macaense “com uma firme convicção de que Portugal saia de um território onde deixava abertas perspetivas de futuro” (*ibidem*). O filme foi uma coprodução pela RTP em parceria com a JCDeoliveira.

“Fuga” (1999), um telefilme de Luís Filipe Costa [adaptação e realização], foi outra obra saída dos ‘laboratórios’ da RTP. Baseado numa novela de Mário de Carvalho, com interpretações de Diogo Infante e Margarida Marinho, este telefilme conta a história de um homem que lutava contra o regime ditatorial do Estado Novo, que, sendo depois descoberto pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), teve de pôr-se em fuga... no dia que antecedeu a revolução do MFA (Movimento das Forças Armadas).

Intercalada com esta história, mas sem relação direta entre as obras, está a de “Capitães de Abril” (de Maria de Medeiros), que faziam a revolução enquanto outros fugiam do regime. O filme estreou a 21 de Abril de 2000 “em 40 salas de cinema do Continente” (Teves, 2007). Foi mais um filme “em cuja produção a RTP esteve envolvida” (*ibidem*). Um ano mais tarde, o filme que conta como foi feita a história da revolução foi exibido na RTP1.

Sobre a produção cinematográfica da RTP sobram ainda duas obras. A primeira é “Mistérios de Lisboa”. Foi uma obra de Raoul Ruiz, adaptado por Carlos Saboga do livro de Camilo Castelo Branco, que contou com o apoio do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual). Esta produção terá sido uma das melhores obras da cinematografia portuguesa dos últimos anos, com duração de cerca de quatro horas, nas quais o ritmo narrativo vai crescendo linearmente até ao clímax. ‘Mistérios de Lisboa’ conta uma história cruzada entre a vida de um órfão, de uma condessa e de um padre. O filme, considerado



por muitos como uma obra-prima, foi depois adaptado a uma série televisiva, tendo conquistado vários prémios internacionais.

A outra é “A Rapariga da Máquina de Filmar” (2012), projeto de André Vieira, que merece o meu destaque por ter sido, quiçá, a produção que mais orgulhou a Academia RTP, sendo, não obstante, a única obra cinematográfica desse laboratório de programas que irei falar de seguida.

### 1.3 Academia RTP: um laboratório de ideias

Uma das peculiaridades da Academia RTP prende-se com a sua localização: a norte do país. É de louvar que assim seja como medida de descentralização – mas na realidade terá sido assim porque os novos estúdios de Chelas – Lisboa, apesar de ser quase um campus moderno, estão já sobrelotados, ou seja – está totalmente operacional pelo que não haveria lá lugar para mais cem pessoas apesar de, potencialmente, fruir de melhores condições técnicas.

A verdade é que a localização da Academia RTP no Monte da Virgem é um bem que veio por mal. É que, a bem dizer, ela reflete que esse Centro de Produção do Porto não é mais do que um conjunto de instalações saudosas e em claro colapso técnico.

Há então que contextualizar de forma sumária esse berço da Academia – o Centro de Produção do Porto – que nela – Academia RTP – pode encontrar novas forças para se reformular, uma vez que aquela que era a sua principal fonte de energia – a RTPN – migrou para sul.

O Centro de Produção do Porto começou a funcionar a 20 de Outubro de 1959<sup>3</sup>. Ao longo dos anos, o Núcleo de Produção do Porto foi sempre o primeiro apoio à emissão ganhando preponderância galopante na grelha, coletando hoje uma panóplia de marcos que fazem dele cada vez mais brioso e adamantino.

Foi aí, por exemplo, que se garantiu uma histórica emissão durante o 25 de Abril enquanto o centro principal de Lisboa estava em estágio de sítio e o transmissor de Monsanto estava inoperante. Esse dia caracterizado por Vasco Hogan Teles (2007) como uma data em que “a RTP-Porto podia orgulhar-se da missão que cumprira em mais um período difícil da vida do País” era o afirmar da mais-valia que estas instalações poderiam proporcionar de futuro (Teves, 2007). E tal veio a confirmar-se já que, desde os primeiros anos da RTP que “as 6 primeiras horas [de emissão] (7.30 às 13.30) eram daí originadas” (*ibidem*).

---

<sup>3</sup> Anexo III – Complemento Centro de Produção do Porto

Desde esse tempo até aos dias de hoje, as preocupações de produção diária permaneceram quase imutáveis – numa lógica de programação que ficou conhecida – e ainda é – como “as manhãs da RTP”, que se desdobrava em “rubricas que se sucediam até à passagem da emissão para Lisboa (cerca das 13.30 h.)” e que “procuravam demarcar-se da rotina, variando temas e intervenientes. [...] As sondagens mostravam que no período das 11.30h – 13.30h pelo menos 2 milhões de espectadores seguiam a emissão”, totalizando um total que ultrapassava as 2 mil horas de emissão, facto ao qual não estava alheio “de estarem aí os especialistas da culinária e da música (“Notas para Si” mantinha o nível); comunicadores brilhantes, como Ivone Ferreira (“Agora é que São Elas”) e Luís de Matos (“Magia”); e, naturalmente, a informação do “Jornal da Tarde”” (Teves, 2007).

No entanto foi a partir de 1981 que houve uma “intensificação das emissões em direto e é, nesse aspeto, que assume importância a atividade dos estúdios do Porto. Com efeito, a partir de 27 de Junho, a RTP-Porto passou a apresentar programação própria no 2º Canal, primeiro apenas aos fins de semana, depois noutros dias” (Teves, 2007).

Outra iniciativa que marcou as operações da RTP-Porto foi a organização de um evento do CIRCOM<sup>4</sup> uma conferência global e anual de televisão. “O arranque desta iniciativa cultural, sob a égide do CIRCOM, deve-se à RTP-Porto. [...] E fazendo jus a uma honrosa qualificação de centro regional dos mais ativos, a RTP-Porto voltou a organizar um evento do CIRCOM – desta vez em Ofir (de 20 a 24 de Junho de 1989), a sua VII Conferência Internacional” (Teves, 2007).

Ainda nesta década de 80, a RTP-Porto viu a sua importância sair reforçada após “a construção de um estúdio com 600 m<sup>2</sup>, com adequadas zonas de apoio, [que] permitiu que se iniciasse uma nova etapa na existência da RTP-Porto e da própria RTP como um todo, porque assim se tornou possível o processo de produção sistematizada de seriados, sobretudo nas áreas de ficção, dramáticos, infantis e musicais” (Teves, 2007). Após este incremento, deste renovar de capacidades técnicas, havia a ilusão de fazer a “RTP-Porto funcionar como uma verdadeira fábrica de programas. [...] O Diretor Luís Neves considerava mesmo que a RTP-Porto vivia, na altura, o seu período áureo. E dava razões: “O esforço dos seus meios em equipamento técnico e operacional, a ampliação das instalações com a criação de novos espaços de produção e, de uma forma especial, a plena participação nos objetivos da RTP (*ibidem*).

Tais ensejos provaram ser, na realidade, demasiado ousados para as reais capacidades dos estúdios construídos, mas a verdade é que, a partir de então, as produções de ficção da RTP-Porto começaram a tornar-se uma prática corrente da programação da RTP. Daí saíram programas como o

---

<sup>4</sup> Anexo IV – Sítio Oficial do CIRCOM

seriado “Letras com Todos”, programas infantis - “Estude-o” e “Jáquitá” e mesmo filmes - “Segredos e Mistérios” entre muitos outros.

Em junho de 2003, houve um projeto – designado Mediaparque – que pretendia agrupar várias produtoras e reformular as infraestruturas de apoio de modo a criar sinergias entre as produtoras e a RTP, visando deste modo um incremento de produtividade que abrangesse todo o tipo de conteúdos.

Apesar das intenções deste projeto em requalificar uma área que “estava subaproveitada”, tentando deste modo “potenciar o desenvolvimento da indústria portuguesa de media no norte do País”, a verdade é que o projeto nunca se veio a concretizar, sendo que os únicos resultados práticos que daí advieram foi a fixação da produtora “Farol de Ideias”, que ainda hoje por lá permanece (Teves, 2007).

Gorada uma oportunidade formidável de potenciar os estúdios, este forte teor de experimentação que sempre caracterizaram este “laboratório a norte” manteve-se vivo graças ao surgimento da RTP-N em 2004, em sinal fechado (Cabo), que vinha substituir um projeto que não conseguiu afirmar-se – a NTV, que tinha iniciado emissões em 2001, apropriando-se das instalações da sua antecessora. Apresentando uma grelha diversificada, criativa e até algo arrojada, a RTP-N, além de garantir uma “panóplia informativa, [...] que abordava a atualidade política, económico-financeira, tecnológica e desportiva”, foi também capaz de criar alguns êxitos como ““4 Vezes Ciência”, “Livro Aberto”, “Estes Díficeis Amores”, “A Hora de Baco”, “Ultra-Sons” e “A Liga dos Últimos”” (Teves, 2007).

Devido a uma reformulação interna dos seus canais, em setembro de 2011 a RTP-N deu lugar à RTP Informação que se mudou para Lisboa, deixando um vazio nas instalações e na agenda diária do Monte da Virgem. Com isto logrou a Academia RTP cuja pertinência saiu reforçada, agora que se tornou herdeira desse testemunho de criatividade e inovação que caracterizam a longa tradição do Centro de Produção do Porto.

Além da Academia, resta dizer que as manhãs da RTP continuam vivas neste centro, produzindo-se aí a Praça da Alegria, o Jornal da Tarde e, esporadicamente, outros programas para emissão nacional. Na época de Verão, o Centro de Produção é também responsável pelos exteriores de verão e, durante o ano, por alguns diretos desportivos ou especiais de informação. Além disto, o polo do Monte da Virgem contempla ainda a RDP, com programas e noticiários diversos para a Antena 1.

### 1.3.1 O processo criativo da Academia

A história da RTP trouxe-nos ao dia 2 de Maio de 2011. Nesse dia dava-se início a um projeto impar em Portugal e na Europa e por isso era com natural desconfiança que muitos dos novos formandos da RTP encaravam esta nova jornada. A verdade, claro está, é que ninguém sabia o que dali sairia, quais as condições técnicas e humanas que estariam destinadas à execução dos trabalhos, que infraestruturas, que meios de produção?

Estariamos 100 pessoas com idades compreendidas entre os 18 e os 30 anos à porta da RTP, para enfrentar os próximos nove meses – período previsto para o estágio de carácter profissional. Seriam 8h30 da madrugada. Estávamos ali por via de um “concurso de ideias” que ocorrera um mês antes, através da internet. O “concurso de ideias” procurava encontrar soluções criativas para programas televisivos, radiofónicos ou para desenvolver novas plataformas *web*.

O formulário *online* era bastante simples. Para além dos nossos dados pessoais pediam-nos também uma ‘memória descritiva’ que só poderia ter, no máximo, um número de caracteres (3500) correspondente a página e meia. Depois era preciso fazer uma sinopse de 1000 caracteres e fazer o *upload* do *Curriculum Vitae* de cada membro da equipa, que podia contar com um máximo de quatro elementos<sup>5</sup>. A isso seguiu-se uma espera de mês e meio.

Durante esse período de tempo um júri composto por membros da RTP esteve a avaliar as cerca de 1200 candidaturas que lhes chegaram. No final escolheram 67 candidaturas<sup>6</sup>, que albergavam um total de 100 formandos, que ali estavam no dia 2 de Março de 2011 à porta dos estúdios do Monte da Virgem, em Gaia.

Nesse dia deram-nos umas camisolas alusivas à Academia RTP e levaram-nos de visita pelos estúdios, sempre seguidos por uma equipa de reportagem. Houve ainda direito a um discurso de boas-vindas conduzido por Jorge Gabriel nos estúdios da Praça da Alegria.

Seguiram-se duas semanas que foram apelidadas de “recruta” na qual teríamos *workshops* para nos preparar para as tarefas que aí vinham. Pois dos dois termos aplicados apenas o primeiro correspondia à verdade. Acordar na alvorada para estar em Gaia às 8.30h ficando depois o dia todo a ouvir palestras e pelo meio almoçando uma refeição que não deixou saudades soava realmente a “recruta”.

---

<sup>5</sup> Anexo V – Regulamento da Candidatura à Academia RTP

<sup>6</sup> Anexo VI – Academia RTP – Lista de Projetos Finalistas

Em relação aos *workshops* não se pode dizer o mesmo. Isto porque um *workshop* deve ter uma componente prática, pelo que nós apenas assistimos a conferências. Portanto, seguiram-se duas semanas de conferências. E os nomes não desapontaram. Estiveram presentes no Centro Tecnológico de Gaia, local onde ocorreram as palestras, várias personalidades capazes de nos transmitir experiências profissionais relevantes pelo trabalho exemplar que desenvolveram nas respetivas áreas de Produção de Conteúdos Media. No palco estiveram, entre outros, Marcelo Rebello de Sousa (comentador da TVI), José Eduardo Moniz (vice-presidente da *Ongoing*), Catarina Furtado (apresentadora da RTP), Fernando Alvim (locutor da antena 3), Nuno Santos (diretor de informação da RTP), Rui Massena (diretor artístico e maestro), João Seabra (diretor da *Jump Willy*) e o Dr. Guilherme Costa (Presidente da RTP).

Por cada dia havia quatro oradores diferentes que vinham compartilhar as suas experiências, dois da parte da manhã, outros dois da parte da tarde, nem todos com talento para a oratória ou com algo de significativo para nos dizer. No entanto, no cômputo geral terá sido uma experiência positiva da qual ficaram alguns apontamentos que retenho para o resto da vida e que serão seguramente úteis em momentos de decisão.

Apesar do fim didático, e do interesse e prazer que advém de ouvir falar determinadas personalidades, aquilo porque mais esperava, e penso que o estado de espírito seria extensível ao resto dos formandos, era por colocar a mão na massa. A vontade de fazer e mostrar trabalho era imensurável e a ansiedade era por isso natural para conhecer os meios de produção, os orientadores e por estar no terreno a fazer aquilo de que mais gosta um profissional.

Naturalmente que o arranque dos trabalhos começou em *burn out* devido ao entusiasmo e à oportunidade, afinal rara, de produzir um programa para televisão. O nosso projeto seria, a partir daquela data, posto à prova e desenvolver-se-ia durante os três meses seguintes, findos os quais dever-se-ia entregar o produto-final na forma de um, apenas um, episódio-piloto.

O projeto Academia partia então para a 1ª fase de execução, que temporalmente estender-se-ia por três meses para a execução desse piloto, que não era se não uma amostra, um programa-teste para aferir a viabilidade do mesmo. Na 2ª fase, ir-se-ia escolher os que o júri entendia serem os 24 melhores desses 67 para ir para a grelha. Os grupos seriam refeitos e partir-se-ia para uma produção séria que com duração de seis meses, com orçamento específico, para lançar num dos canais da RTP.

As determinações para o 'piloto' não eram austeras. Deveríamos apenas seguir a linha de trabalhos que julgássemos mais coerente. Deram-nos espaço para fazer aquilo que realmente bem nos apetecesse fazer, sem moldes, sem limites no plano criativo, sem preconceitos. O objetivo era explorar,

como um bom laboratório deve fazer, sem que nos devêssemos preocupar se era demasiado ousado para seguir em frente.

Quanto a material para levar os trabalhos a cabo, também não havia rigidez. E mal seria se houvesse na medida em que apenas estavam disponíveis quatro câmaras para os vários grupos que delas precisariam. O ‘arsenal’ que a Academia contava no arranque para atacar as produções inovadoras cingia-se então a quatro câmaras de vídeo Panasonic AG-HMC 41E, que filmavam em FULL HD para cartões SD – mas que não eram o último grito da moda (apesar de serem novas), quatro tripés, quatro áudio *recorder* da ZOOM e respetivas perches, dois microfones de lapela, um refletor, o estúdio A2 quase em desuso, mas com *chroma key* e iluminação específica, e outros meios de apoio como possibilidade de utilizar imagens do arquivo da RTP, estúdios da Antena 1 para gravar *voz-off* e outros recursos pontuais que fossem necessários.

Isto significa que também a nível de material teria de haver muita criatividade por parte dos formandos, em especial daqueles que não dispunham material próprio, ou simplesmente limitavam-se ao básico e usavam telemóveis ou o que fosse para filmar. A RTP aceitava qualquer formato de exportação do produto final: tudo era permitido desde que permitisse demonstrar as intenções do programa. A única coisa que realmente interessava era o conteúdo, era para aí que as atenções estavam voltadas na seleção dos ‘pilotos’ e não tanto na execução técnica, ainda que conviesse que esta não fosse descuidada na medida em que também se estaria a avaliar competências para a reformulação de grupos após a decisão dos programas que seguiriam em frente.

Para além de mim o grupo de que fazia parte era composto por mais dois elementos, ambos meus colegas de curso nesta instituição de ensino. Eram eles Marcos Pereira e Domingos Lopes. Foi com eles, portanto, que dividi e organizei os trabalhos de produção. A ajudar-nos estaria José Freitas Ribeiro, diretor dos operadores de câmara da secção da RTP Porto, que foi designado como nosso tutor/orientador de projeto, não em exclusivo pois tinha mais outros três projetos sobre sua alçada.

Não posso, no entanto, deixar de dizer que a luz deste farol esteve apagada muito tempo, uma vez que, durante esses três meses de produção do piloto, apenas reunimos por duas vezes com o nosso tutor, e outra depois para mostrar-lhe o resultado final na semana de apresentações. O envolvimento do tutor foi quase nulo, até porque estive de férias durante um desses três meses e quando foi selecionado para orientador já passara um mês do início dos trabalhos. Terá sido, portanto, um aspeto que terá funcionado menos bem na primeira edição da Academia e que denotou alguma instabilidade organizativa que é no fundo normal num projeto emergente.

Avançamos, então, sozinhos na produção de um piloto. A nossa proposta de programa passava por uma série de documentários de 25 minutos cada, sobre a realidade de conservação da nossa história. Aquilo que íamos fazer no nosso documentário seria procurar casos de monumentos, ou locais que tivessem desempenhado um papel importante na história de Portugal, mas que agora estivessem em estado de sítio, olvidados e em degradação.

O objetivo seria reunir e mostrar a sua história através de reconstituições ficcionadas que estivessem tão próximas do real quanto possível. Alguns pormenores de carácter mais peculiar seriam reproduzidos em 3D, que nos propusemos a fazer uma vez que estávamos a aprender no presente Mestrado, assim como a proposta final de requalificação do projeto, a qual seria auxiliada por um arquiteto ou arqueólogo responsável pela área geográfica onde se localizasse o nosso objeto de filmagem.

Para além disso o programa teria forçosamente um apresentador que faria a narração. No entanto o apresentador era também um personagem que se fazia à estrada para tentar descobrir o monumento em questão, enfrentando sempre dificuldades já que dificilmente encontrava alguém que conhecesse, ou soubesse dizer onde ficava aquilo que ele procurava. Havia então uma pequena ficção, cujos únicos momentos que não eram ficcionados ou preparados eram as respostas que as pessoas davam ao narrador na rua.

Na sinopse e na memória descritiva que tínhamos enviado para a RTP na fase de concurso, tínhamos já alinhavado que o primeiro episódio seria sobre as “Sete Fontes”, em Braga, por ser um monumento que se encontrava nas condições de degradação que referi e porque existia um conflito a decorrer por detrás da sua existência. Além disso, como era um piloto, não havia ajudas de custo e era suposto ficar o mais próximo possível do nosso local de residência nesta fase de teste. E as “Sete Fontes”, por se localizarem em Braga, nossa área de residência, era exatamente aquilo de que andávamos à procura.

Com a ideia definida, faltava alinhar as funções de cada um para que depois tivéssemos concretamente algo para fazer. Decidiu-se então que todos participaríamos na pesquisa de informação para que começasse a haver algo com que trabalhar. Esta pesquisa exploratória seria fundamental para depois gerar mais informação, primeiro porque nos punha a par relativamente a quem devíamos falar para gerar mais informação, e em segundo porque nos providenciou os elementos necessários para entrevistar essas pessoas. Além disso, a partir daqui, foi possível estabelecer quais seriam as tarefas de cada um.

Como tal, começaram a surgir contactos. Às coisas que já sabíamos das 'Sete Fontes' juntávamos as pessoas que lutavam pela manutenção e preservação daquele espaço, que nos acrescentavam sempre mais à nossa pesquisa. No fim da pesquisa, reunidos os contactos e os alvos para entrevista tudo foi mais fácil e o projeto começou a fluir naturalmente. Então, com base nas apetências e aptidões de cada um ficou definido que eu ficava encarregue da redação de entrevistas e dos textos, isto é, do guião, o Marcos assumiria a produção, o Domingos trataria da captação sonora e da pós-produção de áudio assim como da construção das animações em 3D. A nível de operação de câmara dividimos essa tarefa para dar oportunidade a todos de interagir com o material que torna tudo possível, dotando o projeto com a marca de cada um.

Fizemo-nos ao terreno. Fomos ao Centro de Arqueologia da Universidade do Minho, ao Centro Regional de Cultura do Norte, à Câmara de Braga – para falar com o vereador do ordenamento do território, Junta de Freguesia de S. Vitor – onde falámos com o presidente, com um arquiteto bracarense, com um arqueólogo e com um geólogo, ambos 'diretores' de associações ambientais que se juntaram à luta pela salvaguarda do monumento. E no nosso documentário demos voz a todos estes testemunhos.

Pelo meio da fase de entrevistas conseguimos encontrar também o nosso apresentador. Depois de termos feito *castings*, tínhamos optado por um conhecido nosso que tinha demonstrado à vontade e perfil para a coisa. Só que por motivos profissionais tivemos de escolher outra pessoa, e como nos foi sempre incutido o espírito de ajudar e pedir ajuda aos outros formandos, de forma a potenciar e entrosar os recursos humanos disponíveis, acabamos, realmente, por encontrar a pessoa de que precisávamos dentro da Academia.

Era normal haver alguém para qualquer tarefa dentro de muros porque os formandos vinham de várias áreas, na sua maioria da área de produção de conteúdos media, uns mais virados para cinema, outros para animação, outros para rádio, apresentação ou o que fosse. Havia matéria humana para qualquer eventualidade, era um grupo heterogéneo, diversificado e plural.

Foi por isso, sem grande surpresa, que o Gonçalo, também ele de Braga, passou a integrar a nossa equipa como se tivesse entrado connosco no nosso projeto. Partimos assim para o terreno, com o guião já escrito e com o tempo de filmagens limitado pela disponibilidade das câmaras restrito. De facto só as tivemos na mão nas últimas semanas, o que atrasou a rodagem deixando-nos somente uma semana para editar, agravado pelas dificuldades que encontramos em arranjar trajes de época e pessoas para representar na reconstituição histórica.



Na semana de edição, optamos por utilizar o nosso material e o nosso *software* de edição. Fechámo-nos em casa durante uma semana, porque os horários flexíveis determinados para a Academia permitiam-nos fazê-lo. Aí ficamos absortos pelos computadores, eu a editar o genérico, o Marcos a começar a edição e o Domingos a finalizar o 3D. Pelo meio, aponte-se, tivemos vários trabalhos relativos ao Mestrado que acentuaram a nossa carga laboral, assim como o esforço que colocamos em ambas as causas.

A meio da semana quer eu, quer o Domingos tínhamos já os respetivos trabalhos finalizados. Portanto arranjamos um microfone de estúdio, emprestado por um contacto nosso, e montamos ao material de edição sonora que o Domingos dispõe para gravar a *vaz-off* do Gonçalo. Enquanto o Domingos monitorizava as operações, eu orientava o Gonçalo para os ritmos e para as entoações adequadas ao texto que tinha escrito. Uma noite bastou para que este trabalho ficasse feito.

Nos restantes 3 dias que dispúnhamos para terminar o trabalho eu fui fazendo turnos com o Marcos para acabar a edição do documentário enquanto o Domingos, que já havia selecionado a banda sonora para o documentário, estava a fazer a mistura e o tratamento sonoro final, ainda que lhe faltasse o *master* final da edição.

O trabalho foi concluído no *deadline*, mas ainda assim concluído. Foi exportado sem compressão em AVI, em 1920x1080 de escala, e não falhava nada: estava como queríamos porque tivemos tempo para tudo, inclusive para fazer correção de cor. O único senão é que tínhamos ultrapassado o tempo limite. Em vez de 25 minutos tinha 33. Mas não nos importámos muito com isso.

### 1.3.2 A Academia como incubadora de projetos

Tivemos de esperar cerca de três semanas após as apresentações, que decorreram durante uma semana, na qual os grupos, um a um, apresentaram os seus projetos ao júri, em privado, numa sala que se preparou para o efeito.

No dia do 'juízo final' não faltou nenhuma das altas estâncias responsáveis pelo "projeto Academia". Num auditório situado no subsolo do estúdio C, o tal da Praça da Alegria, estavam presente Vera Roquette, diretora da Academia e responsável pelo gabinete de audiências, Mário Augusto, apresentador interno que esteve muito ligado à criação deste projeto, Nuno Vaz, que acabava de ingressar na direção de programas e que ficou também com a Academia a seu cargo, Gonçalo Madail, do *LabMedia*, Edgar Fonseca e Teresa Morgado que estiveram no apoio do dia-a-dia da Academia.

Saiu o veredicto. Os projetos foram divididos em géneros. Pelo que, ao anunciarem os documentários que seguiam em frente o nome do nosso não foi pronunciado, pelo que o trabalho de três meses, não tendo sido em vão, revelou-se infrutífero. Os nossos destinos foram então separados quando, de seguida, se anunciara a reconstituição dos grupos. Curiosamente, agora era o meu nome que não era verbalizado, pelo que, oficialmente estava sem grupo. Nada que não se tenha resolvido rápido porque, sem dar muito nas vistas, dirigi-me imediatamente à Vera e ao Gonçalo, que lamentaram o sucedido e informaram-me e revelaram-me de forma oficiosa, que o meu novo destino seria no projeto “À Boleia”, para ser o guionista.

## 2. Escrevendo Imagens

“Na “ficção portuguesa faltam filmes que trabalhem sobre o presente” e, por isso, a ideia comum aos telefilmes era [em 1989] a de “esboçar imagens dos nossos gostos quotidianos, situações que digam qualquer coisa ao espectador”, evitando-se que “as ficções se passassem todas numa grande cidade, de forma a tocar outros aspetos da vida portuguesa”.

José Fragoso in *Expresso* (1989) *apud* Vasco Hogan Teles (2007)

Eram funções que não me eram estranhas pois já as havia desempenhado no projeto anterior e para as quais me sentia inequivocamente preparado devido à minha formação universitária, quer na Universidade do Minho, mas especialmente na *Université de Provence*, França, onde tive aulas específicas de guionismo.

Apesar desta ser a parte do estágio cujo período temporal estaria já fora do âmbito dos propósitos letivos, considereei que merece uma nota de destaque por ter sido nesta altura que surgiram os desenvolvimentos relevantes para a questão desta tese.

No entanto, trabalhos da Universidade à parte, este seria, realmente, o primeiro guião a contar para uma produção televisiva. O programa para o qual escreveria os guiões incidia nas viagens de um aventureiro, o Luís, que era, aliás, o mentor do projeto. O caminhante teria de viajar pelo país pedindo boleia com somente 10 euros no bolso para cada quatro dias de viagem. Era suficientemente ousado para que a RTP pagasse para ver, para além da crítica social que advém de se ter apenas 10 euros numa viagem desta envergadura nesta conjuntura de crise, que, apesar de não ser o objetivo do programa, poderia no entanto ser interpretado dessa forma. Era um desafio aliciante. E escrever um

guião para aquele programa era, naturalmente, algo que não compreendia. Cedo percebi que haveria constrangimentos conceptuais a resolver.

Na primeira reunião entre o novo grupo e os quadros superiores, receberíamos as instruções para aquilo que se pretendia para o produto final e atribuição de funções dos restantes elementos do grupo, visto que eu já conhecia a minha. Nessa reunião determinou-se o seguinte para os cinco meses que aí vinham (um entretanto já havia passado): o grupo era composto por dois produtores, um operador de câmara, eu como guionista e o Luís que daria a cara ao projeto como 'boleias'. A equipa era inexperiente e, na verdade, nenhum dos elementos tinha desempenhado as funções que lhes eram atribuídas, pelo menos no que diz respeito a um trabalho desta envergadura. No entanto, recordo que as funções assim foram estabelecidas consoante as competências que cada um mostrou na elaboração dos respetivos pilotos.

De resto, aquilo que nos pediram foram quatro episódios, um orçamento, e plano de rodagem. Teríamos de determinar por onde o Luís faria as suas viagens. Ficou ainda acordado que o personagem gastaria 10 euros por viagem, que teria a duração real de quatro dias, e que a história seria ficcionada para não se correr o risco de não haver conteúdos suficientes para desenvolver uma narrativa bem estruturada e interessante, sendo que deveria haver abertura para deixar, em alguns momentos, que o inusitado e o real acontecessem. Tecnicamente isto situava o "À Boleia" como uma minissérie de entretenimento, que podia ser considerada no género da docuficção, sobre a temática de viagens, com a distinção dos demais programas deste estilo por ser uma aventura e não uma simples mostra dos sítios. O ponto fundamental era a narrativa que se desenvolvia em cenários que eram o objetivo da narrativa.

Com as ideias alinhavadas, os produtores, que estavam também responsáveis por ajudar na pesquisa e redação, projetaram o orçamento, auxiliados pelo novo gestor de Projeto, Marco Oliveira, do *LabMedia*.

A equipa carecia entretanto de um editor, assim como de um operador de som, visto que eu era o único capacitado para isso e estaria ocupado com a produção dos guiões. Contratou-se, portanto, um elemento externo para editor. A operação sonora ficou a meu cargo no primeiro episódio tendo depois sido contratado um elemento externo para este trabalho nos restantes episódios da minissérie por motivos que adiante se compreenderão.

Na reunião seguinte foi-nos aprovado e sugerido um orçamento cujo valor prefiro não divulgar. Todavia foi-nos pedido que escolhêssemos outras rotas para o Luís, que não incluísse ilhas, pois

alegaram que não faria sentido dado os limítrofes serem exíguos para a viagem que se pretendia, e que procurássemos caminhos pelo interior do país e não pelo litoral.

Foi aqui eu comecei a entrar em ação. À medida que os produtores iam descobrindo locais e remetendo informação eu começava a fazer o primeiro esboço da história, o tanto quanto me era possível sem conhecer os locais, as pessoas, ou mesmo os imprevistos que poderiam acontecer ao destemido “boleias”. À partida para o *repérage* do primeiro episódio, que seria rodado no Algarve, já havia um alinhamento para todos os episódios, que era no entanto escasso pois carecia de muita informação, como aliás era natural. O próximo passo seria absorver toda a informação física dos locais que pudessem estimular situações para a viagem, ou providenciar conteúdo para a *voz-off*, assim como conhecer algumas das pessoas que iriam interagir com o Luís de modo a prever ou provocar diálogos que nos desse material para trabalhar.

Decidimos que eu e os produtores seríamos os primeiros a pisar o terreno no *repérage*, escondendo do operador de câmara e do personagem principal os terrenos e os conteúdos por onde deveria desenvolver-se a narrativa da viagem, e só depois, na semana seguinte, iriam os outros dois comigo, sem que no entanto fossem os produtores. No entanto esta fórmula não se revelou como sendo a mais indicada, o que motivou uma mudança do nosso método de produção após vários problemas logísticos e técnicos.

No meio disto tudo o problema que realmente me deu voltas à cabeça, prendia-se com o desenvolvimento do personagem. Pelo cariz do programa era evidente que o ‘boleias’ seria a figura em torno do qual tudo aconteceria. No entanto, com um limite de 25 minutos por episódio, e sendo que seriam apenas quatro, haveria pouco tempo para dar profundidade psicológica e emocional ao personagem e, como haveria momentos de espontaneidade individual do nosso protagonista, decidi que o melhor era deixá-lo ser ele próprio, como se não estivesse a representar.

Tentei, por isso, adaptar a minha escrita à personalidade do Luís, embora hiperbolizando as suas vivências intelectuais, cerebralizando o seu humor, sem temer que isso limitasse as preferências da potencial audiência.

Visto que o problema do ‘piloto’ deste programa tinha sido o perfil psicológico do personagem, as suas motivações para encetar estas viagens, para se fazer à estrada, optei por resolver este problema recorrendo a *voz-off* que deveriam ser entendidas como as notas de diário de bordo da viagem, com os pensamentos racionalizados e não com as emoções em bruto – essas ficavam para a ação corrente.

Todavia, por muito bem que isto pareça no papel, a realidade, devo admiti-lo, é que isto não resultou. E porquê? Bom, há muitas explicações circunstâncias que superficialmente poderiam explicá-lo: desde a inexperiência de toda a equipa, à má constituição da mesma – o projeto não tinha um grupo com capacidades heterogenias e havia lacunas a preencher, uma má planificação dos trabalhos, uma equipa que não funcionou como um todo ou mesmo a altura do ano não ser propícia (de todo) à rodagem – levada a cabo em pleno inverno.

Não obstante, devo dizê-lo, isto não passam de questões de fundo que servem somente para dizer que, o que aconteceu a seguir esteve envolto em tamanhos constrangimentos que tornam este caso num caso inconcebível a um olhar analítico relativo à questão de análise. Isto quer dizer que, o que se passou nesta produção não é passível de se tornar um objeto de estudo.

Isto justifica-se de uma forma muito simples. É que uma produção na qual o guionista parte com a equipa para o primeiro episódio de uma série de ficção televisiva como motorista, produtor e operador de som (no primeiro episódio foi-me pedido para fazê-lo, só no segundo é que veio um externo) significava que, no mínimo, uma produção insólita, inacreditável e inaceitável para as exigências do mundo televisivo.

Para além da narrativa, eu teria de conduzir a carrinha, preocupar-me com a gestão das contas, anotar as ocorrências para construir o guião final e ainda captar o som, e realmente, só me apercebi que isso seria um problema quando tive de o tentar cumprir com todas essas obrigações.

Para mais o Luís e o operador de câmara estavam completamente perdidos. Não sabiam o que fazer, para onde ir, com quem era suposto falar, e à mínima coisa, compreensivelmente, viravam-se para mim esperando que lhes orientasse as ações. Ora quem tinha arcado com a responsabilidade da realização era o operador de câmara, auxiliado pelo Luís sempre que possível. Estava instalada a confusão e quebrada a dinâmica da teoria, cada vez mais vencida pela prática.

## 2.1 O desafio do processo narrativo

O resultado disto já é sabido. Mas tudo mudou no segundo episódio, no qual tentou-se remendar buracos. Definiu-se que todos os membros da equipa passariam a estar presentes no *repérage* e que o Luís estaria a par dos conteúdos e ajudaria mesmo a completa-los para que não estivesse alheio à ordem de trabalhos. Depois definiu-se que não se faria mais duas viagens – uma de reconhecimento e uma de rodagem. A partir dali seria somente uma viagem, de oito dias, nos quais os três primeiros serviriam para fazer o *repérage* e nos outros partiríamos imediatamente para as rodagens. Para além disso a parelha de produção encontrou alguém disponível para fazer a captação sonora dos restantes três episódios. Como extra, o nosso Gestor de Projeto acompanhar-nos-ia nos dias de rodagem e revelou-se uma ajuda essencial que lamentámos que não tenha estado presente mais vezes.

Estas novas medidas, porém, não eram se não a tradução codificada de um navio à deriva que envia sucessivamente telegramas de ajuda sem nunca obter resposta. A verdade é que a planificação, devido à nossa inexperiência, deixou muito a desejar. Todavia quando saí da Academia tinha a retrospectiva bem ciente de que devíamos ter feito primeiro o *repérage* sem perdas de tempo, ao qual se daria um período para que fossem escritos todos os guiões que depois deveriam ser avaliados sob o ponto de vista da realização mediante as fotos dos locais e a história desenvolvida, como a perceção física do espaço.

E este trabalho, não vejo porque não, poderia ter sido feito pela mesma pessoa. Uns podem argumentar que perder-se-ia objetividade, outros poderiam alegar que garantiria a fidedignidade visual do texto do autor por ser a mesma pessoa a fazer ambos os trabalhos.

Se isto são hipóteses, significa que não interessam para saber o que realmente seria preciso para que alguém pudesse fazê-lo. E a resposta é simples: para que um autor seja também realizador, basta que tenha conhecimentos (formação) na matéria do audiovisual. Variáveis como, experiência, formação ou estética podem interferir na qualidade do produto, mas a única coisa que é preciso para escrever e realizar é ter conhecimento de causa.

### 2.1.1 Manter viva a acendalha criativa

Ora admitindo que esse pressuposto estava garantido, visto ter sido o audiovisual a matéria de estudo durante a Licenciatura e o Mestrado, podemos também inferir da minha experiência empírica que uma produção organizada é também uma variável relevante para o sucesso de um projeto televisivo.

Tendo em conta que esta não foi, pelos motivos acima apresentados, isso significa que, neste caso, a produção funcionou como uma contra produção tendo por isso afetado o processo criativo da narrativa escrita e audiovisual.

Tal como refere Luís Nogueira “se todos estamos de acordo que toda a criação exige um determinado processo, não é possível, porém, descrevê-lo ou faseá-lo de modo definitivo e universal. Cada autor escolherá o seu método e encontrará o seu trajeto na criação de uma obra. Entre a extrema flexibilidade e a extrema rigidez, múltiplas são as vias possíveis do processo criativo” (Nogueira, 2010: 39).

Ora o meu método, devido aos constrangimentos da planificação, não seriam os mais canónicos, no que a uma ficção ponderada e meticulosa diz respeito. O problema é que estávamos perante um ficção muito específica que não tinha cenas de estúdio, nem havia ‘sets’ para preparar. Era, como disse, uma docuficção, que é um género de programa de televisivo que “sugere uma equivalência entre a ficção (i.e. drama) e documentário” (Mäusli, 2000: 42).

Programas deste estilo apontam “mais insistentemente para as suas origens no mundo real do que outro tipo de drama “puro”. Em filmes de docuficção o público está sempre mais consciente do ponto dramático que do lugar apontado” (Mäusli, 2000: 44). Como tal, é um género que pressupõe particular atenção não só de quem escreve, mas também de toda a equipa que o produz. E esses requisitos não foram preenchidos porque não houve a noção de que é preciso saber para o que é que se vai planificar para se poder planificar com propriedade, método e saber.

É que, como à frente veremos, em qualquer produção audiovisual, especialmente em Televisão, a noção de género é fulcral para todo o processo criativo, pois são as convenções de cada género que estarão por detrás das orientações do registo e da forma da narrativa.

“Assim sendo, a relevância do género no processo criativo torna-se evidente: eleger um género específico para tratar uma ideia implica uma escolha de determinados preceitos morfológicos que tornam a obra imediatamente familiar para o autor. [...] Assim, mais do que um constrangimento, as convenções de género devem ser entendidas como possíveis moldes que, contudo, permitem as mais diversas variações. Se nos aproximarmos da etimologia da palavra género, podemos verificar que ela remete para a ideia de génese ou de origem de uma ideia ou de uma obra” (Nogueira, 2010: 48, 49).

Descurados estes pressupostos, a produção prosseguia atabalhoadamente. Apesar de a nova estrutura logística me deixar mais disponível para pensar melhor nos guiões, o meu trabalho continuava, todavia, a redundar numa luta contra o tempo. O processo até chegar ao guião final passava por muitas fases. Como disse havia já um alinhamento feito antes de todas as rodagens. Para acelerar e organizar o processo, resolvi criar uma *escaletta* que dividia o dia em vários momentos do programa que seriam padronizados para todos os episódios sendo que, as ações patentes em cada um dos momentos eram preenchidas consoante a informação que conseguíssemos reunir a partir de Gaia.

Neste ponto em que a primeira excursão tinha corrido mal, e tinha sido investido capital numa produção que havia falhado, era tempo de arranjar novas estratégias para combater o calculismo, que era natural instalar-se na cabeça de quem cria e de quem coordena a produção. “ [...] O calculismo facilmente se pode tornar um obstáculo criativo pela neutralização do risco, do acaso, do imprevisto que comporta. No limite, este calculismo pode ter o efeito pernicioso ou mesmo fatal de esterilizar toda a aventura criativa, conduzindo à banalização e ao *cliché*, saturando o espectador através do lugar-comum operar (Nogueira, 2010: 44,45).

Precisamente para o evitar, criei uma lista de “diretrizes do À Boleia” que serviu para assertar com alguns pormenores da forma e da narrativa do programa que foram aprovadas pelo corpo técnico da Academia.

Outro problema deste programa, talvez a razão pela qual não compreendia a necessidade de se escrever um guião aquando o arranque dos trabalhos, prendia-se pelo facto de ser difícil antecipar quando seria o ponto de força, visto que nem sempre era possível ficcioná-lo, nem era esse o objetivo da produção. A verdade é que a criação de reviravoltas era uma tarefa complexa num programa cuja ação se desenvolvia na berma de uma estrada e depois numa povoação onde se procuraria guarida e alimentação.



Os problemas seriam sempre os mesmos: não conseguir boleia e estar muito tempo à espera, não conseguir lugar onde almoçar ou jantar, não conseguir um local para passar a noite, gastar ou perder dinheiro inesperadamente. O programa vivia muito da capacidade do Luís representar e provocar situações ou representar situações que lhe provocássemos. Mas para que isso tivesse corrido bem, ou ele teria realmente de viajar sem carro de produção, só ele e o operador de câmara, ou, como havia o receio de arriscar essa hipótese, as coisas teriam de ser bem planeadas ao detalhe.

No que concerne a problemas, eles poderiam sempre ser resolvidos de maneiras distintas, até porque aquilo que viria de trás, as pessoas com que o “boleias” se cruzava, os locais por onde passava ou a maneira como gastava o dinheiro seriam sempre diferentes. Segundo Syd Field, “problemas de roteiro [guião] sempre podem ser solucionados. Se você os criou, pode solucioná-los. Se você está paralisado, pense nas suas pessoas; reveja a biografia do seu personagem e pergunte a ele o que ele faria nessa situação. Você terá uma resposta. [...] Escrever é a habilidade de fazer-se perguntas e obter respostas (Field, 1982: 153).

As considerações de Syd Field apontam não somente para a necessidade temporal para a gestação de ideias, mas também para a necessidade de preparar os atores que fizerem trabalhos deste género para a sua performance, para a sua postura física e vocal e para serem capazes de criar ganchos que permitam enriquecer a narrativa. Descurar isto numa pessoa que nunca tinha feito um trabalho do género foi um erro ao qual a logística da Academia não conseguiu dar resposta.

E no que concerne ao tempo de produção, também aí o molde da Academia RTP acaba por ser demasiado ambicioso para o tempo de execução que deu a um programa que teve de ser inteiramente reformulado. É que, quando estamos na fase de elaboração de ideias, estamos numa fase muito sensível da produção, e fazer quatro programas em quatro meses e meio é um duro golpe para o processo de criação de ideias, especialmente quando toda a dinâmica do programa teve de ser mudada em relação ao piloto. De facto, poderíamos facilmente verificar que as produções em cujo piloto foi continuado, o resultado foi bem diferente, porque não houve a necessidade de reformular tudo de novo.

Ou seja, no nosso caso, o processo criativo quase que recomeçou do zero. E quanto a isso, diz Luís Nogueira, que o processo criativo se trata sempre “de um processo moroso, progressivo e muitas vezes árduo” (Nogueira, 2010: 39).

“Raramente, ou nunca, as ideias surgem na sua forma acabada. Existe todo um trabalho, mais ou menos extenso e intenso, que é necessário ser efetuado. Assim, se é certo que não existe uma fórmula universalmente aplicável, é possível, contudo, identificar e utilizar alguns dispositivos que nos ajudem a dar consistência a uma ideia e, eventualmente, a explorar todo o potencial nela contida” (*ibidem*).

Daqui se poderá compreender que o projeto “À Boleia” foi um protótipo que trabalho sempre sobre ideias em bruto. E isso pode-se facilmente entender pelo método que eu encontrei para desenvolver o meu primeiro trabalho de guionismo.

Dissecando os passos do processo, este começava ainda em Gaia nos gabinetes da Academia, onde iniciava a composição da *escaletta* que havia criado. Preenchia-a com as ações possíveis para a informação que havia e pensava já em alguns textos de *voz-off* antes de sair para o terreno. E com isto tínhamos sensivelmente 60% do guião completo.

As peças que ficavam soltas na história eram preenchidas durante o *repérage*. Nesta fase enchia os guiões de anotações durante o dia e passava a limpo durante a noite, altura em que ligava as ideias e o texto do dia correspondente ao que fazíamos no *repérage*.

Quando chegava o dia da ação tinha “fechado” o guião poucas horas antes, não o tendo relido mais do que uma ou duas vezes. As ideias não tinham tempo para assentar e por isso não havia possibilidade de repensar as ações, poderá ter-se perdido bom conteúdo, mas a realidade é que tinha de fazer o melhor que conseguisse (e não podia ser mau, nem razoável) nestas condições.

Esta situação é altamente indesejável para o sucesso de um projeto televisivo. O planeamento criativo, ao ser descurado, pode criar uma recessão de dados que irá cortar caminhos e soluções de fuga engenhosas para o desenlace da narrativa.

“O cálculo e a estratégia estão longe de ser desprezíveis no processo criativo. Mas a salvaguarda da espontaneidade e da irreverência (da vanguarda) não pode também ser descurada. A única forma de sair incólume desta dialética apenas poderá passar por um suficiente conhecimento dos propósitos de uma obra e dos regimes de criação e produção em que se está a operar” (Nogueira, 2010: 44,45).

Se isto afetava a criação, então relativamente à realização aquilo que se pode apontar é que acabou por ser o momento da produção que saiu mais lesado. O problema é que, dadas as circunstâncias, e sem ninguém para realizar, tinha de ser eu a fazê-lo, de recurso, decidindo os planos,

os movimentos de câmara e a forma como se ligariam. Esta planificação, todavia, era remediada no *repérage*, para as situações dramatizadas. Sempre que possível, simulávamos as ações através de fotografias que o operador de câmara reunia e montava à noite colando trechos de texto que já estivessem escritos ou que eu estava a escrever, dando-nos assim um *storyboard* fotográfico tão preciso quanto possível. Era um planeamento, também ele, sem grande substância, não havendo margem para ser revisto e aprimorado e que não abrangia tudo o que seria captado devido aos momentos de maior espontaneidade.

No entanto, e ao mesmo tempo que desenvolvia este trabalho, a forma final do guião estava quase garantida com novas anotações que fazia durante esses dias de rodagem, altura em que tinha de apontar os momentos que não eram simulados, umas vezes assistindo *in loco*, outras vezes através dos relatos que me chegavam do Luís na primeira pessoa quando saía do carro após uma boleia. Esses apontamentos finais eram depois colocados no documento original à noite. Mas o processo só estaria fechado quando, findas as gravações, acrescentasse os trechos de texto que não tinha tempo para escrever durante a rodagem, normalmente alguns textos de *voz-off* que ainda não estivessem escritos e ligações entre cenas para garantir a coesão do produto final. No fim teria apenas de verificar a ortografia e o estilo pretendido, com isto assegurando que o texto final mantinha na íntegra o registo narrativo que definira.

Acabado o guião ia com o Luís, e, por vezes com o Gestor de Projeto gravar o *off* de voz aos estúdios da Antena 1.

No entanto nem tudo correu mal nesta minha incursão pela RTP e, como tal queria deixar uma pequena menção a um outro projeto onde me envolvi, até porque apresenta uma experiência quase antagónica ao que se passou no “À Boleia”. Digamos então que, durante cerca de um mês os meus serviços foram emprestados a outro projeto ao qual faltava capacidade de expressão narrativa e linguística. Não tinham ninguém entre eles que fosse capaz de escrever um texto coerente que pudesse expressar as belas imagens que tinham captado.

Então lançaram-me o repto para escrever o guião experimental de um dos seus programas. Se gostassem, e se o gestor desse projeto desse o aval, eu ficaria responsável pelos guiões dos restantes episódios. E foi o que aconteceu. O projeto designava-se ‘Tintim por Tintim’, e era um programa que pretendia mostrar o processo de fabrico de produtos nacionais. Aquilo que se fazia era ir às fábricas conhecer e recolher imagens da produção de determinados objetos de forma a dar a conhecer a realidade da indústria portuguesa aos espectadores. Eram cinco episódios, mas somente de cinco minutos. Para tornar as coisas mais interessantes, todavia, haveria uma parte ficcionada numa casa,

onde uma família partia de uma situação que ocorria nas suas relações pessoais, originadas pelo objeto que se queria falar. Então havia sempre uma pessoa da família que explicava ao petiz como se fazia esse produto passando a ação para as imagens da fábrica. No final a ação voltava para a casa onde terminava o programa, normalmente fechando em forma de uma situação onde o produto era utilizado.

O processo aqui era diferente. A equipa já tinha filmado quase tudo nas fábricas e esperava os guiões para começar as rodagens com “a família” e para editar. Então bastava que me mostrassem as imagens que tinha captado para que visualmente eu conseguisse ter noção de como ocorriam as informações que me tinham providenciado, que foram recolhidas junto do responsável da fábrica em questão. Debatíamos a ordem dos processos, que não estavam explícitos na informações que estavam todas misturadas e depois era só escrever, de uma forma que fosse leve, agradável e prazenteira, num registo que fosse capaz de seduzir mas sem que fosse muito infantil, nem muito maçudo.

Foi como disse um projeto diferente, onde a variável temporal era atenuada pela variável da duração de conteúdos e onde já havia ideias em bruto que a equipa tinha reunido mas que não conseguia expressar. O processo criativo, digamos assim, já estava concluído, pelo que este trabalho consistiu mais na estilização e organização textual. Foi mais um trabalho de redação, pelo que demonstra bem que, quando as necessidades do processo criativo são respeitadas, a redação do guião flui muito mais depressa.

### **3. A moeda de duas caras**

No rescaldo dos trabalhos onde estive envolvido, diria que o resultado final do “À Boleia” acabou, na minha opinião, por não ser satisfatório mediante as expectativas geradas em torno deste projeto e para a potencialidade que este tinha à partida. Já o “Tintim por Tintim” acabou por ser um trabalho apreciável, que, inclusive, já foi transmitido.

Aquilo que interessa reter aqui passa não só pelo exemplo do impacto que o guionista pode ter em determinados trabalhos, mas também a importância de haver uma pessoa a realizar que seja capaz de fazer a transposição da expressão literária numa narrativa audiovisual coerente, estilizada e atrativa com sabedoria e propriedade. Obviamente que também conta muito possuir uma equipa capaz de dar expressão ao trabalho que ambos os criadores (ou só criador, caso o realizador seja também o autor da história) pretendem de uma forma rigorosa e profissional.

No que toca às funções de guionista (autor) e realizador, é importante enfatizar a necessidade de haver um método por que se rejam no desempenho dos respetivos cargos, mas não é de somenos salientar também importância de existir uma estrutura organizada que seja capaz de envolver toda a equipa numa bolha que lhes permita focar-se na execução concreta do seu trabalho evitando distrações externas e internas.

Depois também me parece necessário que toda a equipa entenda quais as ideias de base que estão por detrás da produção de modo a que possam interpretar o seu trabalho de forma adequada. No caso que proponho a estudo, aquilo que convém saber é quando um projeto precisa somente de um escritor para organizar as ideias e para produzir um texto aprazível, ou quando um projeto precisa de alguém para levar o programa desde a ideia até à conceção pela impossibilidade desse trabalho ser feito por duas pessoas distintas. Isto é, se realmente existe uma impossibilidade que traduza um imperativo comum a determinadas produções de terem só uma pessoa no papel de “criador total”.

E, apesar da cisão entre a situação em que somente escreve, ou a situação em que escreve e realiza, ocorreu outro pormenor curioso que abona, pelo menos, em favor da presença do guionista nas rodagens, isto do ponto de vista estreitamente empírico. É que, apesar de tudo ter corrido bem no “Tintim por Tintim”, o único aspeto que não terá ficado tão bem prendeu-se com a performance dos atores. O veredicto comum foi simples: só um dos atores seria profissional, pelo que isso ter-se-á refletido performance da equipa de atores. Mas eu discordo. Muito mais decisivo que isso terá sido a falta de orientação. Aquilo que careceu no momento das rodagens terá sido a direção de atores, quer na performance visual (física, mímica), quer na performance sonora (entoação). Ora se eu estivesse presente durante as gravações poderia eventualmente ter evitado determinados erros, mesmo sem ter uma formação aprofundada a nível performativo, pois tinha a ideia na minha cabeça de como certos momentos deviam ser representados.

Isto poderá ser um indicador importante para a maneira como se ensinam e formam guionistas, em Portugal ou em qualquer outro lado. Provavelmente há um erro nos hábitos de produção, que nos moldes atuais costumam colocar o guionista de parte no momento de produção. É um erro. Reflete-se depois na qualidade do produto final. Até para salvaguardar a qualidade dos textos e dos diálogos e a adequação à representação, para saber o quão difícil é para os atores reproduzir o que se pede em texto, este meu estudo pretenderá demonstrar que, para escrever um produto televisivo, é preciso mais do que ter jeito para a escrita é preciso realmente saber de realização mas, fundamentalmente de performance, ainda que esses conhecimentos possam não ser necessários para todos os trabalhos que se vão fazer na vida enquanto guionista.

No discorrer desta dissertação aquilo para o qual se pretende chamar a atenção, é que, realmente, entre o guionismo e a realização existem tantas convergências conceptuais e até laborais, que a prática profissional de uma ou de outra por vezes pode tornar-se uma moeda de duas caras. Ou simplesmente a cara de todas moedas.

### **3.1 A esferográfica de filmar (ou a câmara de escrever)**

Para qualquer objeto de produção, em que meio seja, o ato de criação é um momento íntimo de inspiração singular. No meio audiovisual, e isto tanto pode aplicar-se em televisão como em cinema, também vale essa premissa.

“Se há figura indispensável no processo criativo ela é seguramente a do autor [...] (e entendemos aqui por autor todo aquele que, de algum modo, contribui para o surgimento e desenvolvimento de uma ideia ou para a concretização de uma obra). Ainda assim, parece-nos que um aspeto não pode ser, de modo algum, deixado de ter em conta no que respeita ao trabalho do autor: a sua intenção” (Nogueira, 2010: 41,42).

Existe neste dado uma pista escondida para a dinâmica nas relações laborais entre guionista e realizador. É que, se a intenção de um autor constitui um aspeto relevante para a concretização de uma obra, isso poderá significar que não menos importante será a capacidade do realizador de decodificar, entender e executar essa intenção. Mas para além disso não deixa de ser relevante aquilo que realizador irá fazer depois de decodificar a intenção: se vai respeitar as ideias do autor ou se as vai “contaminar” com as suas próprias ideias.

“Tanto na génese do processo criativo como no seu decurso, uma ideia pode assumir uma pluralidade enorme de formas, seja do ponto de vista da expressão, seja do ponto de vista do conteúdo. Revela-se difícil, por isso, saber exatamente o que é uma ideia, a sua origem, a sua causa, a sua forma. Ainda assim, todos nós, de forma mais humilde ou mais assoberbada, mais despojada ou mais abnegada, mais inconsequente ou mais crítica temos ideias [ainda que] de valor desigual” (Nogueira, 2010: 40).

As ideias, como já vimos, são geradas pela mente criativa de um autor. Eles podem surgir em qualquer altura, em qualquer lugar mediante um estímulo qualquer. O importante é que o autor de histórias esteja sempre atento e preparado para estas “epifanias” e que crie um banco de dados de ideias para que estas não se percam e possam dar resposta aos momentos de bloqueio criativo. Para gerar novo conteúdo, o autor passa por uma série de dramas interiores no sentido de encontrar respostas para as suas histórias. Para o conseguir terá de usar um repertório de técnicas que muitas vezes é invisível aos demais. Como tal, torna-se pertinente aferir a legitimidade que os realizadores têm para modificar ou transformar as ideias do autor.

A perceção quer do realizador, quer do guionista da necessidade de mudar as ideias é fundamental para qualquer obra, na medida em que esta necessidade de alterar o texto compreende uma dimensão paradigmática que impera em qualquer produção audiovisual: a linguagem.

Doc Comparato, um dos maiores entendidos no que a escrita criativa e a guionismo diz respeito no mundo, e provavelmente a voz mais respeitada da língua portuguesa nesta matéria, defende mesmo que “qualquer realizador que dê valor ao seu próprio engenho, alterará o guião; se não lhe faz nenhuma modificação é porque algo de estranho se passa. Durante todo o período de preparação irão surgindo situações que hão de exigir que o guião seja retocado” (Comparato, 1993: 140, 141).

No entanto, aquilo que Comparato não explica é se, realmente, a prática comum do realizador alterar o guião se deve a imperativos de produção ou de linguagem audiovisual, ou se se deve a preciosismos pessoais.

Tal como explica Marcel Martin, o cinema, que foi o primeiro canal de expressão audiovisual, começou por ser “uma atração de feira, um divertimento ao nível do teatro de revista, ou um meio de conservar as imagens da época”. Foi no cinema que se convencionaram as formas de expressão que se foram tornando cada vez mais complexas, até “tornar-se, pouco a pouco, uma linguagem [...] isto é, uma forma sob a qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, [...] ou traduzir as suas obsessões exatamente como acontece hoje com o ensaio ou o romance” (Martin, 2005: 291). Por acreditar nisso, Martin introduz-nos o conceito de “*câmara-caneta de escrever*”, no qual previa a libertação do cinema face à “tirania visual, da imagem pela imagem”, o que o levava a crer que o cinema está “a encontrar uma forma em que se transforma numa linguagem tão rigorosa que o pensamento se poderá escrever diretamente sobre a película” (*ibidem*).

No entanto, ao ler estas observações de Martin não poderemos deixar de nos indagar em relação a quem se refere quando fala no “artista” que “pode exprimir o seu pensamento”. É que o artista de que se fala, tanto pode ser quem escreve, como quem realiza, sendo que, relembro, a intenção textual, ou seja, o conceito, é concretizado pelo guionista. O guionista é, a bem dizer, o responsável por toda a forma do filme. Não só lhe imprime um conceito, escondido na mensagem do filme, como também cria os compassos entre os momentos da narrativa de modo a processar “a gestão da atenção, das expectativas, dos sentimentos, das emoções, dos valores, das crenças do espectador”. Deste modo, o guionista consegue dissimular a mensagem na história evitando com isso que a mensagem seja a história, o que requer que “situações dramáticas, tensas, cómicas, aterrorizantes, intrigantes, inquietantes ou provocatórias são [sejam] construídas e colocadas em momentos ou partes específicos e com propósitos bem calculados” (Nogueira, 2010: 43).

Ter noção disto remete-nos para aquilo que é preciso para ser um guionista e para aquilo que é preciso para ser realizador. Qual o perfil pessoal? Que conhecimentos? Quais os seus raios de ação? Como desempenham as suas funções no dia-a-dia?

Uma coisa é certa: tendo em conta o meio para que escreve, um guionista não poderá ser simplesmente um escritor, assim como, por ter de lidar com histórias, um realizador terá de ser, acima de tudo, um narrador. Ora aqui começa-se a constatar como estas responsabilidades se intercetam. Acerca do fenómeno de escrever um guião, Syd Field garante que:

“tudo o que foi dito ou registrado sobre a experiência de escrever desde o início dos tempos resume-se a uma coisa — escrever é sua experiência particular, pessoal. De ninguém mais. [...] Muita gente contribui para a feitura de um filme, mas o roteirista [guionista] é a única pessoa que se senta e encara a folha de papel em branco (Field, 1982: 145).

Mediante esta informação, e sabendo que há trabalhos em que o autor realiza o que escreve, e outros em que há duas pessoas para cada um destes momentos de produção, resta perceber o porquê disto acontecer, quando isto acontece e qual o resultado de ambas as situações. O próximo capítulo serve precisamente para encetar a busca por explicações a estas contendadas.





## CAPÍTULO II

### Enquadramento Teórico

---



## 1. A narrativa de ficção

É preciso deixar bem claro, mediante os pressupostos do presente estudo, a distinção entre o documental e a ficção. São duas formas diferentes de narração, a primeira que incide sobre o real e a segunda sobre o artifício. É sobre ficção que se falará doravante, que é, aliás um sistema narrativo bem mais complexo e exigente do que o documentário, que não passa de uma composição descritiva organizada, na qual o processo criativo é parco ou mesmo inexistente.

Assim, é a narrativa de ficção que interessa e o processo pelo qual esta se constrói. Para entender a sua essência, começemos por ir à raiz do conceito, ou seja à sua derivação. Da sua etimologia “a palavra ficção provém do latim: *fictione(m)*, ato ou o resultado de criar uma imagem, de compor, modelar ou inventar alguma coisa” (Comparato, 1993: 61).

Logo por aqui se pode constatar que a ficção, tanto quanto se sabe, é um produto humano e que dele depende para existir. É um nível avançado de pensamento e revela a capacidade humana de gerar um nexo lógico de causalidade entre as coisas. Embora pareça irrelevante para a produção cognitiva e para a comunicação enquanto processo de transmissão informativo, por ser informação que não contém conteúdo objetivo, ela é aquilo que nos permite conjecturar sobre possibilidades de determinado assunto, originando novas maneiras de entender o mundo. É esse o poder da ficção.

No que concerne à narração, também ela é um produto humano “pertença de todas as épocas e todas as sociedades” (Nogueira, 2010: 64). O ato de narrar pressupõe um efeito produtor que determina “«o conjunto da situação real ou fictícia do qual ela tem lugar». [A narração] diz respeito à relação existente entre o enunciado e a enunciação, os quais se dão a ler na história : eles não são, portanto, analisáveis se não em função dos vestígios deixados no texto narrativo” (Aumont, 1983: 77).

No sentido daquilo que tem sido dito, a narrativa por si só não expressa mais que uma estrutura organizada dos factos. Aquilo onde opera a ficção é na criação e produção de factos que depois serão organizados mediante o esqueleto narrativo. A ficção é, no fundo, “a situação narrativa [que] pode comportar um certo número de determinações que modelam o ato narrativo. Como tal, convém distinguir o mais claramente possível as noções de autor, de narrador, de instância narrativa e de personagem-narrador”, isto é: há uma necessidade pragmática de revelar a fonte narrativa de modo a colocar o recetor da mensagem em contexto, de modo a que possa percebê-la eficazmente (Aumont, 1983: 77).

“Igualmente importante na análise da narrativa é o [conceito] de diegese. Na origem (do grego *diègèsis*, que significa narrativa), a diegese opõe-se, de algum modo, à *mimesis* (que se pode traduzir por imitação).

[...] Tendo em conta as considerações de Platão, podemos dizer que o processo de mediação que todo o texto narrativo implica se torna mais evidente na diegese, isto é, quando uma figura ou instância (o narrador) se torna presente, do que na mimese, em que os acontecimentos são apresentados segundo uma presumida transparência.

[...] A narrativa cinematográfica tende, na sua formulação mais comum, a privilegiar o princípio da transparência, apesar de, frequentemente, um narrador se apresentar explicitamente como mediador do relato (por exemplo através da *voz off* na primeira pessoa). O processo narrativo significa sempre, portanto, um certo grau de distanciamento assumido pelo narrador em relação aos acontecimentos que são objeto do relato, seja de maior neutralidade ou de maior implicação” (Nogueira, 2010: 71).

O distanciamento do narrador é fundamental para o contexto narrativo, na medida em que vai pautar a toada da história, definindo, desde logo, algumas convenções específicas a cada método de narração que deverão manter a coerência na sua expressão discursiva.

No entanto, independentemente do distanciamento que o narrador possa ter da enunciação, há um imperativo paradigmático subjacente à estrutura narrativa que deverá ser sempre respeitado – a noção de que:

“uma história é um todo, e as partes que a compõem — a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. — são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica [...] o todo. Esse é o paradigma da estrutura dramática” (Field, 1982: 12).

Assim como Field, Nogueira (2010) concebe a narrativa como uma “seleção e combinação” das ações que formam um “design do enredo” (Nogueira, 2010: 70). Para este autor, é através da seletividade e do cruzamento dos elementos que “podemos identificar quer unidades mínimas (os eventos) quer uma unidade global, um todo (o enredo)” (*ibidem*).

Podemos avaliar uma obra como um todo se entendermos que a dimensão da mesma deve permitir uma perceção do conjunto a partir de qualquer uma das suas partes, ou seja, se pudermos perceber o seu princípio e o seu fim (como supomos que começou e como prevemos que acabará). Daí que a divisão em princípio, meio e fim seja um dos axiomas da narrativa segundo Aristóteles (*ibidem*).

Nogueira refere ainda a forma como Aristóteles organizou esses eventos que constituem uma história em dois tipos: os “episódios” e as “peripécias”. Enquanto os primeiros “constituem uma unidade em si mesma, fechando-se enquanto um todo narrativo e orientando-se por uma lógica de sucessão e de previsibilidade”, as segundas “constituem os mais relevantes dos eventos, pela imprevisibilidade que introduzem no rumo da história, já que invertem ou alteram significativamente o sentido do seu decurso (transformando a fortuna em infortúnio, como refere Aristóteles)” (Nogueira, 2010: 70).

Tendo como base as considerações de ambos os autores, podemos olhar para a narrativa como um processo dinâmico de sucessão de acontecimentos, que utiliza vários recursos de modo a dar-lhe a expressividade dramática que melhor poderá representar o sentimento de uma dada ação composta por várias ações. Então, a propriedade fundamental da narrativa passará pela “*transformação* dos acontecimentos entre um estado inicial de coisas e um outro final” (Nogueira, 2010: 65).

“Esquemáticamente, podemos descrever a dinâmica e o arco narrativo do seguinte modo: há um estado de equilíbrio, segue-se uma perturbação desse equilíbrio que origina uma complicação ou conflito, dando-se depois a procura de uma resolução desse conflito, e, por fim, o regresso a um estado de equilíbrio.

[...] O equilíbrio inicial e o equilíbrio final, apesar de semelhantes, comportam uma alteração mais ou menos acentuada: em grande parte, é na medida em que acreditamos que essa mudança é significativa – ou seja, que a gravidade do conflito é relevante – que valorizamos uma história” (Nogueira, 2010: 65, 66).

Aqui podemos medir a importância da ficção enquanto força expressiva. Apesar da realidade bruta gerar um sentimento de maior gravidade no recetor, a ficção oferece uma possibilidade mais profunda de manipular as sensações do destinatário, possuindo, por isso, propriedades reflexivas muito mais amplas do que a simples contemplação. A realidade opera mais ao nível da constatação.

Todavia, convém não esquecer que esses acontecimentos decorrem num determinado tempo, pelo que “toda a narrativa comporta uma certa *temporalidade*: quer os acontecimentos narrados (a história) quer o processo narrativo (o discurso) se dão no tempo. A temporalidade é, portanto, quer no que respeita à história (o que se conta) quer ao enredo (o modo como se conta), um aspeto fundamental”, na medida em que essa temporalidade deve ser representada quer na caracterização das ações dentro da história, quer fora dela, isto é, deve ter em atenção momento em que a história é narrada (Nogueira, 2010: 66).

Dentro da temporalidade, há um indicador que pode definir e ser definido pelo próprio tempo da narrativa: o género. O género é aquilo que “permite, sobretudo, identificar padrões recorrentes da organização formal de uma obra: qual a estrutura narrativa, que tipo de personagens, que tipo de mensagem, que situações narrativas, que ideias, que valores, que locais” e, acrescente-se, do tempo (Nogueira, 2010: 48, 49). Não que um género expresse somente um tempo, mas há certos períodos temporais que se determinam como um género, como por exemplo o ‘western’, que determina à partida um local – pradaria ou deserto, e um tempo – algures no século XIX. Porém, há que salvaguardar que o ‘western’ pode, efetivamente, ser transposto para o presente ou para o futuro, mesmo tendo sempre elementos da época ‘western’ que permitirão identifica-lo como tal – os chapéus, os revólveres, os coldres de couro, as botas de cowboy, etc.

Não obstante essa temporalidade que podem comportar, os géneros “permitem ao autor trabalhar uma ideia dentro de moldes familiares e ao espectador construir expectativas bastante aproximadas relativamente ao que vai encontrar numa obra: tipo de situações, tipo de personagens, tipo de emoções, etc.” (Nogueira, 2010: 48, 49).

Sabendo o distanciamento narrativo, o tempo e o género, resta ao autor decidir como irá estruturar a sua narrativa, que pode, e deve, ter como base esses pressupostos, assim como o fim da história, isto é, a quem ela se destina. Se houver uma necessidade pragmática de produzir um conteúdo suscetível de ser captado e compreendido por um público abrangente, então a narrativa clássica é a estrutura que se deve adotar.

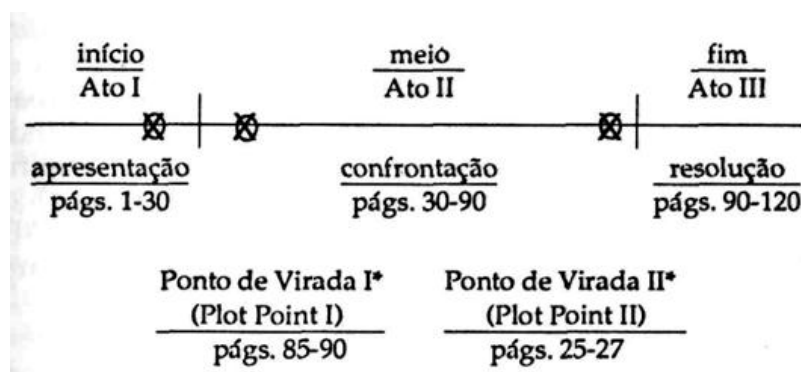


Figura 1 – Esquema de Estrutura de Narrativa Clássica  
Fonte: Field, S. (1983). Manual do Roteiro, Paris: Nathan, pp 13

“Neste modelo de narrativa, [...] no qual assenta grande parte do cinema de ficção, está sempre implícita uma teleologia (um objetivo perseguido) que origina um desenlace (um fecho da história). A ação, ou história, é entendida como uma totalidade composta por diversos eventos interligados de uma forma causal, sendo que esta causalidade atribui coerência ao decurso dos acontecimentos e permite encontrar no momento do desfecho a resposta a todas as questões” (Nogueira, 2010: 76).

No entanto, num foro mais íntimo e primoroso, pode surgir a necessidade de estilizar determinadas complexidades ideológicas. Ai é usada a narrativa moderna. Não que uma obra artística implique necessariamente a opção por este tipo de estrutura narrativa, mas não há dúvidas de que esta comporta um teor ideológico vincado e uma escolha artística pessoal.

“No cinema (como na literatura, aliás), encontramos muitas vezes uma espécie de discurso anti-narrativo, o qual contesta voluntariamente a narrativa e as convenções que esta propõe e que acabamos de referir. O objetivo é, neste caso, evidenciar que qualquer narrativa (mesmo, ou sobretudo, a clássica) comporta algo de arbitrário (algum tipo de seleção e arranjo). [...] A narrativa é despedaçada, estilhaçada, rompida, distorcida nos seus princípios de inteligibilidade e causalidade” (Nogueira, 2010: 84).

Poderá isto querer dizer que este tipo de narrativa não será a mais indicada para ser trabalhada por várias pessoas pois comporta, reflete e traduz um trabalho de autor que, a ser partilhado, tem de atender a perfis psicológicos semelhantes dos indivíduos que a produzem num contexto audiovisual.

Um trabalho num esquema de narrativa moderna não significa, porém, que com isso se obterá um produto de maior qualidade. Será até, a nível pragmático, um método menos eficaz do que o milenar esquema clássico, mesmo que seja semanticamente mais rico<sup>7</sup>. Aquilo que de facto pode contribuir para uma narrativa de maiores predicados, são os “mecanismos estilísticos através dos quais o indivíduo confere complexidade e profundidade à narrativa, diferenciando-a” (Bettencourt, 2007: 33).

Bettencourt (2007) enfatiza a “pluralidade da experiência” como uma dimensão capaz de construir “uma narrativa complexa e diversa”, destacando a “qualidade narrativa” como um processo associado “à diferenciação da experiência sensorial, emocional, cognitiva e de significações” (*ibidem*).

---

<sup>7</sup> Anexo VIII - Diagramas de Estruturas Narrativas



## 1.1 Funções narrativas

Não importa quantas teorias e autores rebusquemos na busca pela compreensão do fenômeno narrativo, pois todas as conceptualizações irão sempre convergir no mesmo sentido. Lancemos então um olhar mais atento às similaridades lexicais produzidas pelos vários autores no sentido de definir as propriedades fundamentais das funções narrativas.

Começemos por Sarbin (1986). Este autor alude a “um relato simbólico das ações dos seres humanos que possui uma dimensão temporal. [...] A dimensão temporal é o aspecto central da narrativa, pelo que a construção de significados implica conceptualizar narrativamente as experiências passadas, presentes e futuras” (Sarbin *apud* Bettencourt, 2007: 23). No mesmo sentido aponta Gergen (1986) definindo a narrativa como a ““capacidade para estruturar acontecimentos de modo a demonstrar, primeiro, a sua conexão ou coerência e, em segundo, o sentido de movimento e direção no tempo”” (Gergen *apud* Bettencourt, 2007: 25).

Por seu turno, Polkinghore (1988) fala numa “estrutura de significado que organiza os acontecimentos e a ação humana numa totalidade, deste modo atribuindo significado às ações e acontecimentos individuais de acordo com o seu efeito na totalidade” (Polkinghore *apud* Bettencourt, 2007: 18).

Como se pode constatar através da antologia textual que reuni, a primeira coisa que salta à vista é a narração como uma característica “humana” (“ação humana”; “ações dos seres humanos”) daí que poderá refletir, para além de uma característica, também uma necessidade humana. Depois, essa necessidade humana a que corresponde a narrativa passa pela geração de significação (“significados”) e de “estruturar” e “organizar” esses significados num “tempo” (“dimensão temporal”) de modo a conferir-lhes uma “totalidade”, isto é, uma “coerência” pela unidade das “ações” “individuais”.

“Bruner (1990), que introduziu a noção de pensamento narrativo como basilar na construção de significados múltiplos da existência, reconhece a vertente cultural da narrativa e a sua função na interação social, caracterizando quatro elementos centrais: a sequencialidade [tempo], a comunicação da subjetividade [significação], a originalidade [condição humana] e a ambiguidade [estruturação da ações]. De acordo com estas características, podemos dizer que a narrativa permite a partilha da experiência subjetiva organizada numa sequência temporal, bem como a justificação dos estados de originalidade e de ambiguidade em relação ao culturalmente previsto” (Bettencourt, 2007: 23, 24).

A partilha de informação (ou de uma experiência) de um modo organizado é, então, a premissa que justifica a produção narrativa. A necessidade de organizar as informações e as experiências individuais reflete a premência e a utilidade de comunicar de forma clara, de modo a que o recetor capte o sentido exato daquilo que queremos transmitir. A narrativa permite, portanto, unificar os sinais, criando códigos e sistemas de linguagem que elevam a comunicação humana a um nível muito mais complexo que do resto dos animais.

Korman Gonçalves e Angus (2000) chamam a atenção para a “natureza caótica” da experiência que provoca a necessidade de “organizar o conhecimento narrativamente”. Como tal, as propriedades de uma narrativa passam, segundo os autores pelas dimensões “analógica, temporal, contextual, gestáltica, significadora, criativa e cultural” (Korman Gonçalves & Angus *apud* Bettencourt, 2007: 24).

Esta última dimensão, a cultural, pode por vezes comportar a dimensão contextual no sentido em que alude às particularidades geográficas de cada sistema de comunicação que se terão desenvolvido pelo afastamento humano que desenvolveu códigos e convenções distintas para designar um mesmo signo, conjunto de signos e as relações entre eles.

Todavia, as disparidades na forma como se comunica não atuam na interpretação somente pela forma de convencionar, mas também pela forma de se expressar. Podemos, como tal, qualificar três sentidos expressivos distintos que operam ao nível do conteúdo na narrativa. Para começar uma narrativa poderá ter um sentido *progressivo* “que se orienta no sentido do objetivo”, um sentido *regressivo* “que se distancia do objetivo” ou *estável* “quando parece não haver alterações em relação ao objetivo, embora a história contenha diversos episódios e incidentes” (Bettencourt, 2007: 23).

Na realidade, para que se possa considerar que uma história está bem desenvolvida e equilibrada no que toca à tensão dramática, ou seja, à sua expressividade, ela deve compreender esses três sentidos expressivos nos momentos certos (na linha temporal). A ordem lógica para a sua disposição passará pela progressão a abrir, à qual se segue uma estabilidade que vai levar a uma regressão nos acontecimentos que, por sua vez, potenciará uma progressão final emotiva rumo ao desenlace.

Para além de haver esta necessidade de gerir os momentos das ações com mestria, é também fundamental manter um registo discursivo adequado às situações que estão a ser relatadas, assim como um ritmo apropriado ao momento do sentido expressivo da narrativa. Portanto, o *distanciamento* do narrador de que se falou no tópico anterior deve compreender um *Comprometimento Avaliativo*, isto é uma capacidade analítica e reprodutiva de causar a comoção adequada.

“O *Comprometimento Avaliativo* refere-se aos aspetos emocionais do narrador, remetendo para o envolvimento dramático com a narrativa, para os seus estados de ânimo, a tonalidade emocional do seu relato e o seu comprometimento volitivo durante a própria produção narrativa [...]. Sem tonalidade afetiva consistente para organizar e atribuir sentido emocional aos acontecimentos relatados uma narrativa não se revela coerente” (Bettencourt, 2007: 31, 32).

Assim, “uma narrativa com alto nível de *Comprometimento Avaliativo* permite revelar algo acerca do narrador ou do significado que o episódio descrito tem no contexto da sua vida” que se podem expressar através de indicadores como “a emoção, os adjetivos e advérbios, os risos, as lágrimas, os apartes, as hesitações, a pontuação, como recorre à tensão, ao drama e ao humor para comunicar e dar vida à sua narração” (Bettencourt, 2007: 31, 32).

No entanto, uma narrativa também pode comportar “um baixo *Comprometimento Avaliativo*, [que] revela um fraco envolvimento afetivo com o acontecimento narrado e não transmite o significado emocional dos acontecimentos descritos, revelando, antes, distanciamento, frieza e vazio de expressão” (Bettencourt, 2007: 31, 32).

Numa narrativa de ficção televisiva ou cinematográfica, o narrador poderá tratar-se de um personagem e/ou da própria câmara, pelo que o *Comprometimento Avaliativo* expressar-se-á através de formas distintas de linguagem. No primeiro caso através das palavras do narrador, reforçadas pelas suas ações, no segundo caso pela estética com que se aborda o filme, expressa nos movimentos de câmara e nos enquadramentos escolhidos mediante cada situação dramática.

De notar que, um *Comprometimento Avaliativo* baixo tanto poderá ser uma técnica de abordagem como um erro de dramatização, pelo que, por norma, é um *Comprometimento Avaliativo* alto que se procura numa exposição narrativa. Posto isto, será interessante aferir mais à frente, se de facto o *Comprometimento Avaliativo* de um realizador para com uma obra é a mesma que um argumentista coloca na sua obra, e as implicações que isso poderá ter no sucesso da mesma, quer a nível expressivo, quer do ponto de vista comercial.

### 1.1.1 Aproximação e ilusão do real

O real talvez seja inefável. Talvez não haja nenhuma forma objetiva de narrar um acontecimento. Isto porque, quando narrado, um acontecimento é sempre posto em perspectiva pelo narrador. E isso é o mesmo que dizer que o ato de narração é um ato subjetivo. De resto, ele pressupõe sempre uma estilização e arranjo por parte do narrador de modo a que que atinja os seus propósitos pragmáticos.

A narração em audiovisual, como noutro meio qualquer, tanto pode procurar expressar a realidade dos factos, como pode explorar o artifício da imaginação. No que refere ao audiovisual, tudo começou com o cinema, primeiro pela simples fascínio da captação do real e depois, quando se descobriu a montagem, surgiu a ficção neste meio, antes impraticável devido à impossibilidade de se dar saltos de tempo que permitissem criar uma narrativa.

Tendo em conta tais disposições, poder-se-á compreender de imediato que “ «o cinema não é uma escrita, [...] é aquilo que permite uma escrita» ”, tratando-se, por isso, de “uma linguagem que permite construir textos [...] forjada no próprio ato da [sua] invenção”. Portanto, “a tarefa fillosemiológica” deve incidir na “consciência do que existe de fértil numa linguagem tão diferente de uma língua, tão imediatamente subordinada às inovações da arte como às aparências percetivas dos objetos representados [...]» ” (Martin, 2005: 307, 308).

Esta propriedade de escrita latente no cinema (e por conseguinte na televisão) permite-nos assumir que “a narrativa cinematográfica se vincula geralmente a um registo ficcional” que se repercute na utilização do “artifício deliberado para conseguir os seus objetivos”. Então, “todo o engenho é colocado ao serviço de um propósito de sedução e de invenção: estimular, aumentar, suspender ou satisfazer a curiosidade e o interesse do espectador é o seu designio fundamental. Daí que tanto a ideia de enredo como a de intriga sejam decisivas” (Nogueira, 2010: 65).

### 1.1.2 Expressão dos códigos narrativos

“O cinema tende a cristalizar as suas formas em convenções mais ou menos partilhadas e respeitadas. Daí que uma exigência e um ímpeto de experimentação sejam constantemente reafirmados” (Nogueira, 2010: 50). A escrita audiovisual que se enforma por detrás da imagem partilha, como tal, dessas convenções linguísticas que permitem a interligação por uma linguagem comum entre todos os quem fazem cinema e entre ele e quem o interpreta. Ora uma linguagem não é mais que não um sistema de códigos que ligam os signos com base em esquemas de significação.

“A linguagem cinematográfica é um conjunto de códigos e de subcódigos. Os códigos (específicos ou gerais) são os «sistemas de diferenças» (M), das «configurações significantes (A): ex. o código dos movimentos de câmara que é específico do cinema.

Os subcódigos (não específicos ou particulares) englobam «certos processos desprovidos de significado estável ao nível dos códigos» (A): ex. o subcódigo das escalas de planos que se aplica igualmente à fotografia fixa.

A pluralidade dos códigos corresponde à complexidade intrínseca dos problemas propriamente cinematográficos, que são múltiplos: montagem, movimentos de câmara, etc. A pluralidade dos subcódigos deriva da grande diversidade de soluções que são dadas a esses problemas e reflete a *historicidade* do «cinematográfico», as suas variações de uma época para outra, de um país para outro, de uma escola para outra, etc. A soma ideal dos subcódigos [...] constitui a *história do cinema* naquilo que ela tem de verdadeiramente cinematográfico (M)” (Martin, 2005: 306).

Do que se pode daqui depreender, como códigos podemos então incluir tudo aquilo que seja comum ao cinema em qualquer parte do mundo, as características e convenções imutáveis e que lhe são exclusivas, por terem sido códigos criados especificamente para designar ações que só existem neste meio.

Já os subcódigos dizem respeito a indeterminações do cinema geradas pela aproximação a outras artes de que tiveram de ser adaptadas, e pela diferente interpretação que as várias culturas tiveram em relação à sua linguagem, tal como aconteceu, como já foi referido, com as línguas, onde as pessoas geraram diferentes códigos para os mesmos signos.

“Entre as diversas unidades pertinentes [códigos], existem algumas que podemos legitimamente chamar signos, se considerarmos esse termo num sentido manifesto e técnico (o mais pequeno elemento comutável, conservando ainda um sentido próprio) [...]” (Martin, 2005, 306).

Assim, interessa ressaltar que, para além do comprometimento avaliativo, também a sintonia no que respeita aos subcódigos da linguagem audiovisual pode tratar-se de um indicador para o sucesso das relações profissionais entre realizador e guionista que possam traduzir um mesmo entendimento da narrativa.

### 1.1.3 O estilo semântico

Quem trabalha uma narrativa audiovisual, seja realizador ou guionista, sabe que o tempo da ação se desenvolve sempre no presente e na terceira pessoa, essencialmente porque um guião é pensado para o momento da rodagem e para o momento em que o espectador está a visualizar a obra final. Já numa obra literária o tempo da ação situa-se sempre no passado, por vezes na primeira pessoa, outras vezes na terceira pessoa. No entanto, mesmo que seja na terceira pessoa, a literatura trata a complexidade mental dos personagens com muito maior profundidade do que o cinema, que, mesmo que consiga reproduzir alguns pensamentos do personagem através da *voz-off*, como acontece na série *Dexter*, nunca haverá tempo, nem interesse narrativo num meio em que se pode mostrar através de imagens quais são as motivações de um personagem.

Por isso, quando comunica através do guião, o escritor deve ser capaz de escolher as palavras que melhor descrevam as ações que determina as predisposições mentais dos personagens e a ideologia da mensagem da obra. Por vezes, palavras que poderão parecer sinónimas possuem, no entanto, propriedades específicas que as torna diferenciadores e que pode interferir com a performance dos atores e com a interpretação do realizador.

“Os textos fazem a semântica e a axiologia agir a fundo [...] desenvolvendo-se, muitas vezes a partir de um ou do outro. Por exemplo, um romance sobre as atividades criminosas de um notório criminoso não significa que ele atribua aos fatos narrados um valor positivo” (Casetti & Chio, 1999: 250-251). Mas para que o autor consiga justificar ou repudiar essas ações do criminoso tem de dar a expressão e o sentido correto às palavras-chave, entre as possibilidades convencionadas, para descrever determinadas situações.

Por exemplo: golpear, apunhalar, esfaquear e esquartejar poderão parecer sinónimos, mas não são. Golpear é um ato único com um objeto cortante. Pode ser um ato de defesa pessoal pois não sabemos a origem do objeto e se foi aplicado uma só vez. Mais do que um golpe, à partida, mas não definitivamente, já poderá revelar uma intenção, ou pelo menos um instinto. É uma palavra útil se quisermos esconder a arma de um crime para acentuar o suspense de uma narrativa. Apunhalar, por

outro lado já revela a arma – o punhal – e traduz uma intenção deliberada de magoar e a arma para o fazer. Esfaquear indicia o uso de uma faca ou equivalente, mas normalmente é usado no sentido de serem dados vários golpes, e é um ato agressivo, de raiva. Esquartejar, por seu turno, pressupõe precisão e retalho, significa desfazer em várias partes iguais.

Narrar é, por isso, uma busca pela precisão, nem que seja pela precisão do artifício. “ [...] Muito frequentemente a ficção cinematográfica socorre-se de sinais estilísticos ou de pressupostos temáticos que a aproximam de um registo documental, realista, naturalista” (Nogueira, 2010: 65). De facto, quanto mais realista for uma ação fictícia mais credibilidade terá o artifício, pelo que seremos capazes de nos identificar com isso mesmo sabendo que estamos a ser enganados.

A ficção, e todos os seus produtos sob todas as suas formas, é uma mentira na qual queremos gostar de acreditar, daí que, se sentirmos que o autor não respeita a nossa noção de espectadores de que estamos a ser enganados, isso levará ao imediato desprezo pela obra.

É preciso, portanto, encontrar soluções engenhosas para convencer o espetador a gostar de ser enganado.

“O que se procura é, neste caso, fugir à repetição tanto de formas como de conteúdos. Existe como que um imperativo para a ousadia, a originalidade e a diferença – no fundo trata-se de buscar constantemente o novo e o insólito, a distinção que acrescente algum valor estético. Ainda assim, devemos sublinhar que nada disto é possível sem um sólido conhecimento das convenções e da tradição” (Nogueira, 2010: 50).

De facto, “esses guionistas que efetivamente quebram os moldes com seus guiões são os que já sabem, consciente ou instintivamente, quais são as regras básicas de escrita de um bom guião e que optaram por quebrar uma regra específica para ampliar a emoção” (Hauge, 2011: 308). O estilo semântico do texto audiovisual é condicionado pelos seus propósitos narrativos e pela sua finalidade enquanto um produto para a rodagem. Deve conseguir enquadrar soluções diferenciadoras na narrativa de forma a ludibriar o espectador dentro de uma estrutura que obedece a códigos de uma linguagem específica e que deve ser exata para precisar a interpretação.

A criação por si só não terá qualquer valor se não conseguir corresponder a uma invenção controlada dentro de um determinado ambiente, neste caso o da narrativa, que opera num “campo semântico relativamente vasto e frequentemente volátil” exposto ao poder das forças criativas (Nogueira, 2010: 63).

#### 1.1.4 Pragmática narrativa

Se a semântica nos revela a necessidade de que o texto signifique algo para o espectador, a pragmática opera ao nível da eficiência desse mesmo texto para com a audiência, isto é, se o significado que o autor incute na sua obra vai surtir o efeito desejado no seu público. Para tal torna-se necessária “a distinção entre o que se conta e o modo como se conta – fundamental para o entendimento dos principais níveis do discurso narrativo”. Visto que o vocabulário oferece uma panóplia infindável de combinações, haverá, por certo, muitas maneiras, nas várias línguas, de contar um evento de uma forma loquaz e inteligível.

Tais questões vêm sendo estudadas há muito pela humanidade. Há mais de dois milénios atrás, Aristóteles – com a sua ‘Poética’ – “falava do *logos* (o assunto ou conteúdo da narrativa, o que se narra) e do *mythos* (a intriga ou o enredo, isto é, a forma como se narra)” (Nogueira, 2010: 63).

“[...] O que se narra e a forma como se narra são, portanto, distintos: [...] Um e outro articulam-se no ato da narração, momento em que submetemos uma certa história a determinados dispositivos (oralidade, escrita, audiovisual, etc.) que a reconfiguram aquando da sua apresentação – é então que surge a narrativa enquanto junção dos dois aspetos: o quê (história) e o como (enredo)” (*ibidem*).

“[...] Esta duplicidade é retomada e reforçada, no início do século XX, pelos formalistas russos, para quem a *fabula* é o conjunto dos acontecimentos cronologicamente apresentados e causalmente inteligíveis, ou seja, a história, a qual se contrapõe à intriga (*sujeet*, na terminologia formalista), que consiste no arranjo ou tratamento dos acontecimentos” (Nogueira, 2010: 63, 64).

Isto significa que o conteúdo, apesar de se opor à forma, na realidade necessita dela para que a sua organização temporal consiga extrair o máximo de sumo dramático, cativando a audiência pela intensidade e emotividade das ações organizadas, o que, além disso, contribui para uma maior compreensão da narrativa.

“A ordem em que as ações são apresentadas pode ou não coincidir com a sua sequência cronológica e nem todas as ações de uma história possuem o mesmo valor dramático ou narrativo. Daí que a história seja refeita através do enredo: por exemplo, os acontecimentos podem ser apresentados anacronicamente, através de analepses e prolepses; alguns deles podem ser suprimidos, sem que se perca a inteligibilidade da história, através de elipses; outros são estendidos, através de paráfrases; outros são enfatizados através de hipérboles; outros são atenuados, através de eufemismos. O enredo



ganha grande parte da sua relevância, portanto, em função da ordem e da perspectiva em que se apresentam os acontecimentos, desse modo dando-lhes um valor estratégico.

O propósito último é, então, criar para o espectador aquilo que poderíamos designar por um ideal narrativo: insinuar o mistério, fomentar a dúvida e revelar a surpresa. Atingir este ideal narrativo garante vários resultados: que o desafio intelectual é estimulante, que o envolvimento afetivo é premente e que a intensidade dramática é elevada” (Nogueira, 2010: 92, 93).

Daquilo que mais ajuda a definir o enredo são os atos de fala. Para além do arranjo das ações no tempo, também é de notar o hipertexto constituído pelo ordenamento daquilo que é dito no tempo, e como é dito. Os atos de fala podem ser divididos em três subclasses: locutórios, ilocutórios e perlocutórios. Genericamente, o primeiro concerne à proferição, o segundo à intenção e o terceiro ao impacto disso no alocutário.

Note-se aqui todos os momentos comunicativos essenciais à narrativa: a fala como forma de expressão de uma intenção que vai ter um impacto em terceiros. E repare-se na existência do ato perlocutório interior e exterior à narrativa ao qual o autor deve ter atenção nos diálogos: quando um personagem emite uma intenção, num contexto audiovisual, o ato perlocutório vai agir não só para com outro personagem, como também para com o público, e essa intenção pode reproduzir, ou não, o mesmo efeito nos dois diferentes alocutários conforme o contexto da narrativa.

“Quando falamos de diálogo e das suas *modalidades*, importa desde logo referir que entendemos por diálogo qualquer forma de discurso verbal que possa surgir numa narrativa fílmica. Daí que modalidades como o monólogo, a narração (*voz off*) ou o solilóquio surjam lado a lado com a interlocução, essa sim, a modalidade técnica exata do diálogo, que pressupõe a conversação entre dois (ou mais) intervenientes da história”.

(Nogueira, 2010: 124)

No que concerne, então, aos atos de fala que compõem um diálogo, deve-se ter em atenção “tanto o tom como o ritmo, [que] ajudam a definir o [seu] *estilo*. [...] Se é certo que um diálogo num guião se concretiza naturalmente numa forma escrita, não deixa de ser verdade que, na maioria dos casos, ele reproduz situações de conversação oral” (Nogueira, 2010: 127, 128).

Um bom diálogo deve, por isso, evitar “um tom excessivamente literário”, assim como “as redundâncias, banalidades, divagações e incongruências que, inadvertidamente, impeçam a sua

inteligibilidade” e alimentar-se das “hesitações, interrupções, pausas, tiques, sotaques, calão, clichés ou pronúncias” (Nogueira, 2010: 127, 128).

Assim, Nogueira (2010) adverte que o “tom, a pontuação, o léxico devem ter em atenção a especificidade estilística da oralidade”, de modo a que funcionem como “dispositivos adequados à escrita de diálogos sempre que as personagens e as situações narrativas o justifiquem, [uma vez que] ajudam a sublinhar a singularidade das personagens” (*ibidem*).

Porém, o registo discursivo do texto poderá operar a um nível interno dos personagens, dependendo das situação e do estilo adotado pelo autor para comunicar a sua obra ao público. Para tal, o guionista recorre à *voice-over*, que poderá ocorrer como narração em *off*, ou como monólogo. “A narração em *voz-off* [...] tende a ser mais sofisticada estilisticamente, procurando cumplicidade ou eloquência com o espectador, enquanto o monólogo interior tende a ser mais cru, denotando autenticidade e espontaneidade” (Nogueira, 2010: 128).

Criar uma narrativa pressupõe sempre várias escolhas. Independentemente das várias hipóteses que se tem para comunicar um dado acontecimento, importa, por fim, encontrar a solução adequada, aquela que será, no entender do autor, a que poderá melhor expressar a sua intenção dentro de um contexto narrativo, social e cultural, aos quais não estão alheios o sistemas de linguagem e a própria língua.

## 2. O produto narrativo

“Lembre-se da Terceira Lei de Newton — "para cada ação há uma reação igual e contrária". [...] E a essência do personagem é ação — ação é personagem. Vivemos num mundo de ação e reação. [...] Muitos roteiristas [guionistas] novatos ou inexperientes fazem com que coisas aconteçam aos seus personagens e eles ficam sempre *reagindo* às situações, em vez de *agirem* em termos de necessidade dramática”.

(Field, S. (1982). *Manual do Roteiro*, Rio de Janeiro: Objetiva, pp 139).

O produto final de uma narrativa audiovisual é o guião, que será depois transformado em imagens e sons. Isto significa que, apesar de conter uma história e um enredo, como acontece numa narrativa literária, é preciso não esquecer nunca que um guião é um plano de rodagens, o que significa que não é escrito para ser uma obra de arte mas antes para servir de guia à produção.

O que daqui se pode compreender imediatamente é que tem de ser um produto redigido com rigor, deve ser prático – ou seja orientado para aquilo que se vai filmar e é possível filmar (ou eventualmente ser construído por via de *motion graphics*) e pragmático – não deve deixar quaisquer dúvidas em relação à sua intenção e, por isso, tem de ser preciso. Vejamos então quais as peculiaridades da escrita de um guião, o que o distingue de uma obra literária e as diferenças de escrever para televisão em relação ao cinema.

## 2.1 O guião

Não há grandes dúvidas em relação ao que é pedido a um guionista no momento da criação. Eventualmente alguns autores poderão falar em “técnicas para quebrar as regras” como que procurando a exceção que confirma a regra. Mas todos eles falam, como já vimos, que para fazer isso é preciso ter um profundo conhecimento de causa e, porque não dizê-lo, uma carreira que sustente tais ousadias.

Portanto, é preciso entrar nas regras do jogo. Michael Hauge é um dos revisores de guião (e guionista também) mais respeitados do mundo e pelas mãos dele passam anualmente muitos trabalhos escritos que depois acabam em produções de *Hollywood*. Os seus manuais de guionismo são vistos como uma leitura essencial para quem quer seguir esta profissão. Sobre ela, Hauge fala em “três usos para qualquer guião” (Hauge, 2011: 140).

“Um guião pode servir como uma proposta para um filme que você espera que seja feito (o que vamos chamar o *script* de submissão), um projeto de um filme que está a ser feito (em outras palavras, o guião de filmagem), e um registo de um filme que já tenha sido filmado (para utilização do editores, compositores, e semelhantes na pós-produção) ” (*ibidem*).

Para Syd Field, outro autor que dedicou o seu tempo ao guionismo, revendo, aconselhando e ensinado muitos dos guionistas que fizeram furor em *Hollywood*, acredita que:

“o roteiro [guião] é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro [guião] é como um *substantivo* — é sobre uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua “*coisa*”. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação” (Field, 1982: 12).

Não muito diferente é a perspectiva de Jacques Aumont, um teórico de cinema francês, que defende que «podemos entender como guião a descrição da história na ordem da narrativa, e por intriga a indicação sumária na ordem da história, contexto, relações e ações que reúnem as diferentes personagens» (Aumont, 1983: 81).

A sua ideia central baseia-se na ideia de *intriga de predestinação*, que, no seu entender, “consiste em providenciar nos primeiros minutos do filme o essencial da intriga e a sua resolução, ou pelo menos a sua resolução esperada” (Aumont, 1983: 89).

“ [...] Uma vez anunciada a solução, a história traçada e a narrativa programada, intervém então todo o arsenal de atrasos, dentro daquilo a que Roland Barthes chama a «frase hermenêutica», que consiste numa sequência de etapas-retransmitidas que nos levam ao estabelecimento do enigma à sua resolução através de falsas pistas, chamarizes, suspensões, revelações, reviravoltas e omissões” (*ibidem*).

Este atraso na narrativa aplica-se ao nível da forma dada ao guião no momento de o criar que, independentemente do local ou país no qual será produzido, terá sempre uma forma semelhante, ainda que os seus códigos estejam abertos às várias escolas cinematográficas e/ou à cultura televisiva subjacente. Como tal, apesar do sucesso e tradição que as produções de *Hollywood* implementaram nas produções audiovisuais, não foi de lá que vieram as únicas contribuições para os preceitos gerais do guionismo. Realmente, da Europa vieram também várias ideias – muitas das quais inclusivamente cortam com a forma americana.

“O paradigma é uma forma, não uma fórmula. Forma é o que contém algo; é estrutura, é configuração. Uma fórmula, entretanto, é totalmente diferente. Numa fórmula, certos elementos são montados de maneira a saírem sempre *exatamente iguais*. [...] O paradigma [...] é o que mantém a história coesa. A espinha dorsal, o esqueleto e a história é que determinam a estrutura; a estrutura não determina a história. A estrutura dramática do roteiro [guião] pode ser definida como uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos interrelacionados que conduzem a uma resolução dramática” (Field, 1982: 17).

Sem esquecer as questões formais, Luís Nogueira (2010) aponta ainda para a descrição que opera na narrativa. “Assim, se uma narrativa tende a privilegiar os acontecimentos, ou seja, as ações que fazem avançar a história, não devemos esquecer-nos que essas ações decorrem em certos

contextos e são efetuadas por certos agentes que é preciso conhecer” (Nogueira, 2010: 97). Ainda que a narrativa seja uma descrição de ações, há outro nível no qual deve operar uma descrição dentro da descrição, isto é, quando é preciso descrever outros elementos da história que, não se tratando de ações, fazem parte da ação. Esta descrição interna “tende a incidir sobre os elementos estáticos de uma história: a caracterização das personagens ou dos espaços.” (*ibidem*).

História, enredo, ações, descrição, personagens e diálogos. Um guião é um documento muito trabalhoso e que opera a vários níveis de discurso, onde é preciso saber potenciar e gerir os vários momentos de forma a moldá-los num todo.

“Trata-se de transformar o primeiro guião — um texto — numa ferramenta de trabalho que será entregue a uma equipa para ser traduzida em imagens e som. Assim, o guião final é dirigido ao realizador, ao produtor, aos atores, ao montador (no Brasil, editor), ao operador, ao diretor de cena, aos figurinistas, etc.; e eles devem acreditar nesta ferramenta e confiar nela. O guião final é um texto que nos põe em contacto, não só com outros profissionais, como também com o olho da câmara” (Comparato, 1993: 133).

No mesmo sentido e vai Luís Nogueira (2010), para quem “os produtores compreendem cada vez melhor que sem material escrito não se pode fazer nada. O que fica bem no papel, fica bem no ecrã. Um bom guião não é garantia de um bom filme, mas sem um bom guião, não existe com certeza um bom filme” (Nogueira, 2010: 124).

Posto isto, resta dizer que escrever um guião exige muito de nós. É preciso fazer sacrifícios e possuir muita autodisciplina. Linda Seger, também ela uma revisora de guiões, aconselha os guionistas a encontrarem o seu horário de escrita preferencial, referindo que, por norma, a tarde é o período menos produtivo. Além disso ela refere que é preciso criar mecanismos de defesa aos períodos de bloqueio criativo, recorrendo a blocos de nota para apontar todas as ideias e histórias que se tenha ou oiça e depois à introdução desses dados em pastas organizadas por cada tema para ter sempre à mão e para ajudar a resolver questões relacionadas com a história. Ademais, um guionista deve ter em atenção a imprensa, em especial a cor-de-rosa, pois daí podemos extrair muitas histórias para desenvolver [hoje em dia utilizo o *twitter* para o efeito].

Segundo esta autora, é preciso encontrar a voz interna, à qual chama de ‘musa’, recorrendo também à memória pessoal, porque nos recantos dela possuímos informações sensoriais e histórias que nos podem ajudar na descrição e no estímulo da nossa criatividade. Além disso, Seger aconselha a

anotar os sonhos imediatamente após acordar, pois neles vê uma fonte inesgotável de situações e soluções criativas. A juntar a estas técnicas, a autora assegura que tomar banhos e praticar pequenas sestas durante o período de trabalho podem provocar soluções criativas que não são de menosprezar, uma vez que já várias ideias surgiram desta forma a vários indivíduos – mesmo àqueles que não são nem eram guionistas (Seger, 2008).

Um guionista, no fundo, nunca para de trabalhar. Mesmo que só se sente durante quatro horas por dia (período aconselhado para que as qualidades de escrita estejam no auge, embora não seja assim com toda a gente), na realidade, em qualquer momento da sua vida o guionista está a trabalhar, e essa é a chave. Se não estiver sempre atento, um guionista perderá muitas histórias, muitos dados que poderiam ser preciosos para determinadas situações. Aí está a diferença entre um grande trabalho e um trabalho mediano, que não se resolve somente sendo um bom escritor e conhecendo as regras. É preciso saber viver como um guionista, ser e existir como um aparelho humano de captação de histórias.

### 2.1.1 O ponto de vista

Algo muito importante no desenvolvimento de um guião é a noção de que é a câmara que conta a história e a câmara não vê pensamentos. Bem claro está que se quisermos reproduzir um pensamento de um personagem é possível fazê-lo através de *voz-off*, mas isso significaria que tal técnica teria de ocorrer mais vezes, ou seja, isso seria uma opção de estilo. Uma qualquer narrativa audiovisual normalmente não se socorre desse código a não ser que seja recorrente, pelo que, se o fizer uma só vez isolada na história estará, definitivamente, a quebrar as regras do jogo.

“A expressão do conteúdo mental coloca problemas muito delicados. Enquanto o escritor pode consagrar dezenas de páginas à análise verbal mais íntima e mais minuciosa de um instante da vida física de um indivíduo, o cinema, condenado a uma estética fenomenológica, estrangido a descrever do exterior os efeitos objetivos dos comportamentos subjetivos, deve esforçar-se por mostrar ou sugerir, mais ou menos direta ou simbolicamente, os conteúdos mentais secretos, as atitudes psicológicas mais subtis. É este o motivo por que o cinema nunca conseguiu prescindir da palavra (mesmo na época do mudo, sob forma de legendas) e teve sempre de recorrer a equivalências expressivas para fazer penetrar o espectador na interioridade das personagens” (Martin, 2005: 289).

Portanto, “o que importa reter é que, eventualmente, os sentimentos e pensamentos da personagem que são ocultados são dramaticamente inexistentes. E se possuem relevância narrativa, então o espectador deve ter conhecimento deles. Pensamentos e sensações devem, pois, ser elucidados através de diálogos ou ações” (Nogueira, 2010: 120).

Daí surgiu a ideia de que a perspectiva, em cinema como qualquer outra obra sob forma audiovisual, é dada pela câmara – o ponto de vista por excelência – só muito raramente substituído por um ponto de vista subjetivo. “Consequentemente, os teóricos aproveitaram a pista de [Vsevolod] Pudovkin [cineasta russo, 1983-1953] que sugeria que o espectador era *idealmente* móvel” (Bordwell, 1993: 10).

Desde que apareceu até hoje, o processo de compreensão do cinema levou a que os realizadores adotassem o ponto de vista da câmara como forma de se expressarem na sua obra. E como os guionistas de certo modo escrevem para o realizador, apropriaram-se, por arrasto, desta perspectiva na sua escrita, o que faz com que guionista e realizador partilhem uma linguagem comum. “De acordo com Ivor Montagu [cineasta britânico, 1904-1984], por exemplo, o cinema faz do espectador um “observador ideal” que consegue ver “aspetos que normalmente não estariam disponíveis a um observador na vida real” (Bordwell, 1993: 10).

“ [...] A testemunha invisível, então, torna-se onnipresente assim como dotado de uma ubiquidade fantasmagórica.

[...] Porém esta formulação colocou novos problemas. Se a testemunha imaginária representava não apenas o espectador mas, antes de mais, a consciência artística do cineasta, cuja qualquer percepção da sua onnipresença poderá quebrar a analogia básica entre o estilo filmico e experiência fenomenológica.” (*ibidem*).

Tais considerações acrescem uma responsabilidade extra ao guionista – atenuar a possibilidade de representações imagéticas que criem ruído à compreensão do espectador. E se isto pode acontecer num filme experimental, independente e de autor, o mesmo não se pode aplicar ao cinema comercial (e à televisão). O narrador invisível é um indicador claro que o papel do guionista é mais importante no meio comercial que no meio artístico, já que a exposição do realizador deve ser menor no primeiro do que no segundo.

### 2.1.2 A impossibilidade do narrador visível

Apesar dos problemas postos pela prática do narrador invisível, esta é, de facto, a única forma de contar uma história no meio audiovisual. Isto porque, uma narrativa passada exclusivamente presa ao ponto de vista subjetivo de um personagem constituiria um universo fechado e claustrofóbico que eliminaria a possibilidade do corte e do enredo se desenvolver complexamente. Mesmo que não seja impossível de o fazer, seria sempre uma solução difícil de alimentar e que facilmente poderia perder força narrativa, até pela impossibilidade do espectador ver a personagem e com ela identificar-se (a não ser que esta estivesse a ver-se ao espelho). É, quiçá, uma hipótese interessante para uma curta-metragem ou para uma obra experimental que se interesse mais por expressar uma posição ideológica que para um produto de massas, passível de ser compreendido, interiorizado e debatido.

“No cinema, escreve Frances Marion [guionista americana, 1888-1973], a história “não é contada mas *dramatizada*” (Marion *apud* Bordwell, 1993: 9). Esta interessante premissa justifica-se pelas palavras de André Bazin, para quem um filme “é como uma peça fotografada, com as mudanças na posição da câmara selecionando e destacando certos detalhes. [...] Como consequência disto um filme de narrativa representa eventos da história através da visão de uma testemunha invisível ou imaginária” (Bazin *apud* Bordwell, 1993: 9). No mesmo sentido vai Pudovkin que, segundo Bordwell “também afirmou que as lentes da câmara era os olhos do realizador e que a *découpage* expressa a atitude emocional do cineasta” (Bordwell, 1993: 9).

“Mais tarde os escritores também adotaram a câmara em si como contadora da história, como “ponto de vista” do narrador na ação. Então, a testemunha invisível tornou-se o modelo clássico da teoria filmica, a resposta universal aos problemas que envolvem o espaço, autoria, ponto de vista, e narração” (*ibidem*).

Bordwell defende que “o observador invisível não é a *base* do estilo filmico mas antes uma *figura* de estilo” por ter garantido “à teoria filmica clássica uma conceção rudimentar de representação narrativa”. O narrador invisível possibilitou um recurso narrativo capaz de dotar a expressividade adequada à dramatização. Daí que o autor defenda que “o modelo conseguiu, [...] de forma involuntária, salientar a figura estilística da narrativa clássica cinematográfica: a câmara como testemunha ideal” (Bordwell, 1993: 12). E assim continuará a ser.



## 2.2 Escrita televisiva

“No início dos anos 70, muita tinta se gastou para marcar as diferenças entre o cinema e a TV”. Não há dúvidas que existem diferenças significativas entre cinema e televisão. O problema que se põe é saber é o que difere no trabalho de um guionista e de um realizador que trabalham para televisão em relação ao cinema. Ainda que Metz afirme que “entre o cinema e a televisão, os empréstimos, adaptações ou reutilizações de figuras ou de sistemas de figuras, são numerosíssimos, [devido ao] facto de ambos os meios serem constituídos [...] por uma mesma e única linguagem”, ainda assim há muito que os separe (Metz *apud* Comparato, 1993:14).

Realmente, ainda que não sejam imediatas, há diferenças “absolutamente incontestáveis, que os separam” que Comparato compreende serem “diferenças tecnológicas; diferenças socio-político-económicas no processo de decisão e de produção por parte do emissor (...); diferenças sociopsicológicas e afectivo-perceptivas nas condições concretas da receção (o ecrã pequeno opõe-se ao grande, a sala familiar ao edifício coletivo, a luz à obscuridade, o escutar distraído à atenção continua...); diferenças, finalmente, na programação do veículo e, sobretudo, nos géneros” (Comparato, 1993: 14).

Posto isto torna-se evidente que não é a mesma coisa operar ao nível cinematográfico e ao nível televisivo. É inequívoco que exige dos autores diferentes raios de ação. “Uma das características básicas da televisão é a velocidade com que a informação é passada ao público, sem permitir que o espectador tenha tempo para se fixar ou para refletir sobre aquilo que lhe está a ser comunicado [...]. Naturalmente esta circunstância exige do escritor um guião sempre claro e de compreensão direta” (Comparato, 1993: 26).

Mas nem só da necessidade clareza e clarividência vive a diferença entre um guião de cinema e televisão. E para compreender onde mais se pode marcar os antagonismos de escrita para ambos os meios audiovisual é preciso evocar “as três qualidades básicas de um guião, a saber: *lógos*, *páthos* e *ethos*.” (Comparato, 1993: 23).

“Em televisão, tal como no cinema o *ethos* é o mesmo, já que está ligado à questão do emissor. A diferença apresenta-se no *lógos*, isto é, na forma que empregamos para explicar a história. O discurso cinematográfico é contínuo e monomórfico e o discurso televisivo é interrompido e polimórfico. O *páthos* não difere muito em ambos, uma vez que o drama — humano — é sempre o mesmo.

[...] Diz-se que a televisão ganha em extensão e perde em profundidade, ou seja, tem uma audiência potencial com uma apreensão nula” (*ibidem*).

Enquanto num filme trabalha-se mediante os géneros, por exemplo – Ação, Thriller, Romance, Drama, ‘Western’, Ficção Científica, Terror, Comédia, etc., em televisão os géneros dividem-se em classes de programas. No que a ficção diz respeito, “as possibilidades de produtos audiovisuais televisivos, em cuja elaboração a função do guionista é primordial, são basicamente seis: telenovela, série, minissérie, telefilme, comédia de situação (*sitcom*) e docuficção” (Comparato, 1993: 25)

- “A telenovela é uma obra aberta, com várias histórias (ver *plot*) que se inter-relacionam durante um longo período de tempo. Na série, uma mesma personagem, ou grupo de personagens, vive uma história ou aventura que se encerra em cada episódio.
- Por seu lado, a minissérie é uma história fechada que é transmitida num determinado número de partes, duas, três, seis ou dez, como se se tratasse de uma minitelenovela, mas com um *páthos* muito mais profundo.
- O telefilme, obra também fechada, é considerado o ovo da dramaturgia televisiva, pois a partir de um telefilme de duas horas criam-se se personagens e histórias com possibilidade de serem desenvolvidas em futuras séries ou minisséries [...].
- A comédia de situação é o mais barato dos produtos televisivos e também o mais difícil de escrever. Um grupo de personagens, numa determinada localização, faz-nos rir através das situações cómicas que vive.
- Finalmente, o docuficção é a forma televisiva que combina a informação dos jornais com a ficção, com a intenção de dramatizar um facto informativo” (Comparato, 1993: 25).

Isto significa que, de todos os produtos televisivos, apenas o telefilme apresenta similaridade com o produto cinematográfico. As diferenças, os motivos pelos quais um telefilme não é o mesmo que um filme, prendem-se ao nível das interrupções narrativas (devido à publicidade) e do objetivo que este tem para com o público-alvo, isto é, as relações que a obra tem para com a audiência a nível ideológico e também pelo ambiente que envolve o espectador no ato de visualização.

### 2.3 A lógica televisiva mediante o público-alvo

“No que se refere à linguagem, a diferença básica reside no discurso: na televisão, este é entrecortado, no cinema é contínuo. O discurso entrecortado, ou interrompido, deve ser construído de forma a manter, antes e depois da interrupção para a publicidade, o mesmo grau de atenção do público telespectador. [...] Os telefilmes e as chamadas minisséries, que se produzem especificamente para a TV, têm já estudadas as pausas para a publicidade. E a ação e o ritmo são em função dessas pausas. Entretanto, o cinema clássico sofre a manipulação que decorre de ficar submetido a um processo para o qual as suas obras não foram pensadas” (Comparato, 1993: 22).

Muitas vezes ocorre um filme passar na televisão. No entanto, apesar do ecrã ser menor e do sistema sonoro não possuir, por norma, a mesma qualidade, aquilo que mais complica a visualização de um filme numa televisão é a necessidade publicitária desta, assim como um público potencialmente menos atento e menos aberto ao fenómeno fílmico.

“A palavra tem mais ou menos importância de acordo com o meio de comunicação. O tempo de atenção (a quantidade de minutos que estamos a alguma coisa, após os quais o nosso nível de atenção diminui), varia muito de um meio de comunicação para outro.

Assim, no cinema, o tempo de atenção [...] anda à volta dos 20 minutos [...]. Na televisão, o tempo de atenção é de apenas três minutos. Se passado este tempo não formos atraídos, mudamos de canal. O facto de o televisor se encontrar num ambiente iluminado, onde as pessoas falam entre si, toca o telefone, uma criança chora, a panela está ao lume, etc., exige que o tempo dramático seja incisivo e que as ações se sucedam com muito mais dinamismo do que no cinema. Aqui, o peso da palavra é menor.

Inclusivamente, quando uma cena é mais prolongada, temos de trabalhar com um grande número de tempos dramáticos diferentes, de intenções múltiplas. Caso contrário, a ação não é sustentada e o espectador muda de canal. [...] Em síntese: na televisão, o atrativo da grande dimensão é substituído pelo dinamismo da ação” (Comparato, 1993: 23, 24).

Se em cinema, o seu cariz monomórfico “mantém um mesmo tipo de linguagem durante toda a sua projeção de cerca de duas horas, com o estilo do realizador e a história do autor, [...] a programação da televisão responde a um critério de mercado baseado no recetor” (Comparato, 1993: 22, 25).

Em televisão vive-se muito para as audiências, pelo que não há espaço para o realizador explorar as suas vivências artísticas e dotar uma obra de estilo, visto que o mesmo pode entrar em conflito com as pretensões da cadeia televisiva para a sua programação, daí que o papel do guionista seja muito mais preponderante, uma vez que, em televisão, os programas vivem mais do conteúdo narrativo, da sua história e do seu enredo, do que do seu estilo visual de cunho autoral. Ainda que a exigência em televisão esteja a aumentar, este é, inequivocamente, um espaço para o guionista distinguir-se e o onde o realizador é visto como um executante e não um transformador.

No entanto tudo depende do país e do mercado onde se trabalha. Estas variáveis geográficas e culturais tornam difícil a generalização do papel do realizador em televisão. Por exemplo, hoje em dia, nos Estados Unidos as séries são o produto de ficção televisivo mais em voga, enquanto que se falarmos em Portugal ou no Brasil verificar-se-á que as minisséries e especialmente as telenovelas são as principais apostas. E se nas séries o papel do realizador pode ser preponderante para dotar o produto de um estilo distintivo, nas telenovelas tudo o que importa é o enredo.

A julgar pelas palavras de Comparato, “uma telenovela de 150 capítulos pode ter quatro ou cinco realizadores sem que isso se repercuta na qualidade do produto. Pelo contrário, a mudança de guionista na mesma telenovela altera enormemente o produto audiovisual final. Assim, enquanto o cinema funciona sobretudo em torno da figura do realizador em televisão tem muito mais peso a do guionista” (Comparato, 1993: 25). Mas se é inegável que o guionista será sempre uma figura preeminente, a verdade é que, quando Comparato escreveu a sua obra, as séries americanas ainda não eram tão complexas visualmente, como agora são caso disso, *X-Files*, *House*, *Lost*, *24*, *Breaking Bad* ou *Game Of Thrones*, onde o realizador começa a fruir de maior liberdade para desenvolver novas autonomias estilísticas, essenciais para a captação de um público cada vez mais exigente.

### 3. Interpretação literária e transição para o visual

“É fundamental para um guionista ver e sentir a cena. A nossa imaginação deve estar treinada para ver cenas na nossa mente. Como a nossa mente tem um limite e como, com o tempo, este exercício se torna repetitivo, devemos procurar ver também através de outros olhos e de outras mentes”

(Comparato, D. (1993). *Da criação ao Guião*, Lisboa: Pergaminho, pp 32).

Costuma ser controversa a posição de vários agentes dentro do meio audiovisual em relação ao conteúdo do guião. De facto não é de todo anormal que se peça ao guionista inúmeros detalhes técnicos no seu documento de trabalho. No entanto, segundo opinam os especialistas, essa não é a forma mais escorreita de comunicar com o realizador e restante equipa técnica. O melhor exemplo que disso podemos ter é a experiência que nos deixa Syd Field em relação a essa matéria.

“Quando eu era chefe do departamento de histórias da *Cinemobile* e lia uma média de três roteiros [guiões] por dia, eu podia dizer no primeiro parágrafo se o roteiro tinha sido escrito por um profissional ou um amador. Uma abundância de posições de câmara como planos gerais, planos próximos, instruções sobre *zooms*, panorâmicas e carrinhos imediatamente revelavam o roteirista [guionista] novato que não sabia o que estava fazendo.

Como leitor, eu estava sempre procurando uma desculpa para não ler um roteiro [guião]. Então, quando encontrava uma — como excessivas instruções de câmara — eu usava-a. [...] Não dê ao leitor uma desculpa para não ler o seu roteiro [guião]” (Field, 1982: 157).

Syd Field vai mais longe, afirmando que “algumas pessoas dizem que se você está a escrever um roteiro [guião], é "obrigado" a escrever posições de câmara; se você pergunta por quê, resmungam qualquer coisa como "o diretor [realizador] tem que saber *o que* filmar"! Então criam um elaborado e inútil exercício chamado "escrever as posições de câmara". Isso não funciona” (Field, 1982: 157).

No entanto não é isso que se pede a um guionista, uma vez que “o roteirista [guionista] *não é responsável* por escrever posições de câmara e terminologia detalhada de filmagem. Não é a tarefa do escritor. O trabalho do escritor *é* dizer ao diretor [realizador] *o que* filmar, não *como* filmar” (Field, 1982: 158).

Na verdade, é essencial que quem faz este tipo de trabalho tenha bem clarificado para si que está a prejudicar o seu produto final ao querer especificar os detalhes técnicos, quer porque está a criar ruído na narrativa para o leitor, quer porque está a dificultar a relação com o realizador. “Se você especifica como cada cena deve ser filmada, o diretor [realizador] joga tudo fora. Justificavelmente. O trabalho do escritor é escrever o roteiro [guião]. O trabalho do diretor [realizador] é filmar o roteiro [guião]; pegar as palavras do papel e transformá-las em imagens no filme” (Field, 1982: 158).

Da mesma opinião é Michael Hauge, que no entanto deixa em aberto a possibilidade de contornar esta questão de transposição visual e de criar um sistema de comunicação eficaz entre guionista e realizador.

“Tentar transmitir a sua visão artística para todos os aspetos de seu filme dessa forma [enchendo um guião de detalhes técnicos] pode ser um grande erro. Mas há um par de métodos que pode usar para levar o leitor a imaginar cenas específicas e edições sem ter que recorrer a orientações de câmara ou uma cansativa (e não profissional) fluxo de *close-ups*, ângulos de câmara e cortes” (Hauge, 2011: 152, 153).

Assim, Hauge defende o uso da metonímia como recurso de estilo essencial de reposição de imagens por palavras, e de palavras por palavras, de modo a sugerir em vez de se dizer explicitamente aquilo que se pretende.

"A mão enluvada pega na espátula para abrir cartas e afunda-o nas costas do político". Aposto que, enquanto você lê a última frase, você imaginou um *close-up* da mão e do punhal, não é? [...] É um truque ótimo para passear as suas cenas, e para evitar a tentação de encher o seu guião com uma série de cortes e técnicas de direção que não têm lugar no seu guião” (Hauge, 201: 152, 153).

Tudo o que escrevemos no guião deve ser vocacionado para a visualidade e não para a oralidade no que toca à descrição da ação. Daí ser essencial ocultar formas verbais que tendam para a técnica audiovisual e que tendam para a consciência de nós mesmos enquanto espectadores, até porque, como já vimos é a câmara que vê, e dela pretende-se esconder a presença.

Como refere Hugo Moss, “em vez de “vemos um casal andando...”, escrever “Um casal está andando...”. Evitar também a palavra “câmara”, no sentido de: “A câmara mostra prateleiras de livros antigos, cheios de poeira, que vão do chão ao teto.” Escrever simplesmente “Prateleiras de livros antigos, cheios de poeira, vão do chão ao teto” (Moss, 1998: 14).

No mesmo sentido converge a opinião de Syd Field que refere que “a palavra câmara é usada raramente nos roteiros [guiões] contemporâneos. Se o seu roteiro [guião] tem 120 páginas, não deve haver mais que umas poucas referências a câmara. Talvez dez. [...] A regra é: encontre o assunto do seu plano! (Field, 1982: 162).

Na sua obra “Manual do Roteirista”, Field criou mesmo uma “lista de termos<sup>8</sup> para substituir a palavra câmara em seu roteiro”, cujos termos considera capazes de permitir que “escreva seu roteiro simples, eficiente e visualmente”. Para além disso, aconselha, em caso de dúvida a não usar a palavra “câmara”. “Encontre outro termo para substituí-la.” (Field, S. (1982). *Manual do Roteiro*, Rio de Janeiro: Objetiva, pp 162).

Todavia, apesar das indicações de vários autores para a não utilização dessa palavra, e para o alheamento ao uso de indicações técnicas, a verdade é que “às vezes pode ser muito importante indicar como a câmara deve agir” (Moss, 1998: 13). Hugo Moss lembra uma cena de um programa de comédia onde:

“dois amigos estavam conversando através de uma grade. Um deles usava uniforme, camisa azul, o outro, de casaco, aparentemente vindo da rua. Ele trazia um bolo e notícias sobre vários amigos e membros da família do outro. Pelo contexto e comentários como “eu não aguento mais ficar aqui”, imaginamos que se tratava de um prisioneiro recebendo uma visita de um amigo. Mas no final da cena, de repente, alguém atrás do amigo reclamou em *off*, “ei, vai ficar aí o dia inteiro?!”. A câmara abriu para revelar uma imensa fila numa agência de correios” (*ibidem*).

Tais ocorrências serão, segundo consta, mais frequentes no mundo televisivo, talvez como consequência do seu valor polimórfico, ou fator dele derivado. Sucede que, “ao escrever um guião de televisão [...], o escritor pode precisar de indicar ângulos de câmara, a fim de garantir a precisão da mensagem ou de lhe dar ênfase. Deve ser usada uma linguagem padrão para estas instruções para que todos que estão a usar o guião tenham o mesmo entendimento daquilo que é pedido” (Fossard & Riber, 2006: 124, 125).

À parte destas exceções que confirmam a regra, convém, no entanto evitar empregar ângulos de câmara e o guionista deve realmente inteirar-se e garantir que há uma necessidade real do seu uso antes de a aplicar no papel e de a transmitir ao realizador.

---

<sup>8</sup> Anexo IX - Tabela de Termos passíveis de substituir a palavra “câmara” num guião

Não obstante, a metalinguagem que envolve as relações entre guionista e realizador têm mais que se lhe diga. É que, de facto, não só é possível influenciar a escolha do realizador em planos específicos como também é possível montar o nosso filme em planos só com palavras e sem escrever uma única vez a palavra “plano” ou qualquer outra palavra relacionada com a técnica audiovisual.

“Quando você está a escrever uma sequência de ação que não tem diálogo [...] escreva o primeiro rascunho da cena num parágrafo único e contínuo. Então, quando reescrever a sequência, imagine onde, se estivesse a realizar ou a editar o filme colocaria os cortes. [...] Todo o lugar que corta o filme, começa um novo parágrafo. Se fizer isto, o ritmo da sua cena irá coincidir com a do filme. [...] O uso deste dispositivo durante todo o guião também garante que seu este estará em conformidade com a fórmula de uma página = um minuto”.

(Hauge, 2011: 152, 153)

Depois disto cabe ao realizador decidir se concorda ou não com a planificação do guionista para alcançar a sensação visual e a unidade fílmica que pretende. É que, quando um guionista escreve “uma cena descritiva como “o sol a levantar-se sobre as montanhas”, o diretor [realizador] pode usar um, três, cinco ou dez diferentes *planos* para alcançar a sensação visual de ‘sol a levantar-se sobre as montanhas’” (Field, 1982: 159). Tal como testemunha Comparato, “na produção profissional estas funções [técnicas] costumam deixar-se ao cuidado da equipa de realização. Cada dia escrevo menos indicações técnicas nos meus guiões. O realizador prefere assim” (Comparato, 1993: 11).

Portanto, um guião deve incidir na narrativa e prescindir de tudo o que possa obstruir a sua compreensão, mesmo nos casos em que o realizador é também o autor do produto em questão. Tratando-se de dois processos distintos, devem então ser respeitados como tal, mesmo que sejam interpretados pela mesma pessoa. É importante realçar este aspeto, “até certos realizadores de prestígio indiscutível duvidam da necessidade de ter um guião excessivamente detalhado” (Comparato, 1993: 133).

No entanto isto não significa que uma produção deva ser realizada e escrita por pessoas diferentes. De facto, o sistema do realizador-escritor poderá ter muitas vantagens do ponto de vista de adaptação especialmente nestes dois níveis: encenação (espaço) e performance (tempo da ação).



### 3.1 Estrutura semântico-semiótica

“No cinema, talvez por influência do filme de autor, o realizador é o homem dos sete instrumentos, faz quase tudo, incluindo os guiões. Atualmente, a situação está a mudar. Os realizadores vêm a necessidade de chamar os guionistas para os seus filmes” (Comparato, 1993: 170).

Pode parecer estranho que um realizador dirija um filme sem ter ao lado a pessoa que o escreveu. Só que é precisamente isso que acontece na maioria das produções. Contar com a presença do autor pode revelar-se essencial no momento dar vida às cenas.

“A encenação (ou *mise en scène*) é, no cinema, uma responsabilidade do realizador. No entanto, é com base no guião que este desenvolverá o seu trabalho. Por isso, cabe ao guionista fornecer as indicações gerais e pertinentes com que o realizador lidará no momento da rodagem”.

A forma como vai trabalhar as cenas é, indiscutivelmente, um traço de autor onde os realizadores dão identidade ao seu produto, conferindo-lhe um pouco deles próprios. No entanto isto não significa que esta escolha não possa ser, também ela, influenciada pelo guionista.

“Através da descrição das ações e reações podemos, desde logo, ajudar a criar a cadência ou o tom de uma cena e, dessa forma, sugerir opções de montagem que o filme refletirá. Por fim, não devemos deixar de ter em atenção que existem muitas formas de trabalhar uma narrativa. Daí que possamos falar de estilização – seja através de uma estilística mais realista ou mais burlesca, mais minimal ou mais sumptuosa, o guionista pode comprometer-se com a história através de sugestões estéticas que o realizador poderá desde logo ter em conta” (Nogueira 2010: 131).

Como tal, e seguindo as prescrições de Comparato (1993), “é essencial que o contacto entre o realizador e o autor se mantenha sempre aberto. As conversas e consultas são necessárias e devem ser feitas em qualquer momento, sempre que o realizador o necessite para procurar o tom e dar perfil ao espetáculo” (Comparato, 1993: 140, 141).

Para este autor, são estas conversas e leituras atentas do texto que permitirão ao realizador passar as primeiras indicações daquilo que pretende à sua equipa. “É assim que o realizador entra em pleno no trabalho propriamente dito: aconselha mudanças, aponta soluções a problemas do guião, etc.” (*ibidem*).

Começará aqui todo o processo de rodagem, assente nos alicerces entre o entendimento entre o autor e o guionista, que será desnecessário, note-se, caso seja a mesma pessoa a empreender o momento da pré-produção e da produção. O momento da transposição fílmica dá-se quando o guião sofre uma transformação: “de guião definitivo converter-se-á em *shooting script*, guião de rodagem ou guião técnico” (Comparato, 1993: 140, 141).

O *shooting script* tem todas as indicações técnicas necessárias para o trabalho do realizador, montador, operador, diretor artístico, produtor, etc. É onde o realizador indica que tipo de tomadas [decisões] serão feitas, qual será a linguagem da câmara, como serão os cenários, os ambientes, as iluminações, etc. Estas indicações terão que ser suficientemente claras para que toda a equipa as entenda” (*ibidem*).

Este *shooting script*, ao contrário do guião literário, apresenta, desde logo, a numeração das cenas, um trabalho de realização e não de argumento. “Os roteiros de filmagem são numerados na margem esquerda. Eles indicam a divisão de cenas compilada pelo diretor de produção, não pelo roteirista [guionista] ” (Field, 1982: 207).

A intervir neste processo estão o realizador e o diretor de produção. Estes vão percorrer o guião, “cena a cena, plano a plano”, procedimento ao qual se segue a escolha dos locais de rodagem (Field, 1982: 207). Com as locações definidas, “o diretor de produção e o seu assistente farão uma planilha de produção, um grande mapa com cada cena, interior ou exterior” (*ibidem*). Depois de planificadas, as cenas são aprovadas pelo realizador. Aí, “o assistente de produção bate o número de cada cena em cada página para uma *decupagem* plano-a-plano. Esses números são usados para identificar cada plano” (*ibidem*).

Porém, apesar de não ser habitual, não há nenhum motivo para que não seja o guionista a ficar com o cargo de assistente, por exemplo, ou que, de algum modo auxilie a produção de modo a coadjuvar na escolha dos locais e da numeração das cenas mediante aquilo que já tinha previsto com a regra “uma frase, um plano” de que se falou. De facto, há no guionista um potencial muito superior para fazer este trabalho do que um mero assistente que nada teve que ver com o processo criativo da produção.

### 3.2 O papel do guionista em contexto de produção

Assim como poderá ter um papel decisivo na planificação da encenação, o guionista poderá ser ainda mais preponderante em plenas rodagens, especialmente no que concerne à direção de atores. “Houve um tempo, entretanto, nas décadas de 1920 e 30, em que o trabalho do diretor [realizador] era dirigir os atores, e era o trabalho do roteirista [guionista] escrever com posições de câmara para o cinegrafista. Não é mais assim” (Field, 1982: 159).

Hoje em dia a direção de atores cabe, muitas vezes, a um ator experiente que aconselha a interpretação ao elenco. Não obstante, ainda há realizadores que continuam a assumir essa tarefa. O ideal será sempre que seja alguém com conhecimento de causa, isto é, que tenha conhecimento do meio e sensibilidade para as práticas performativas. Assim, será pertinente perguntar – porque não ser o guionista a fazê-lo? Afinal, quem melhor do que o criador das personagens para orientar os intérpretes das mesmas? E, por outro lado, como pode o guionista ser capaz de criar personagens com profundidade se não perceber de performance?

Segundo Michael Hauge, “as maiores fraquezas de Hollywood são óbvias e extensas: a falta de respeito pelo guião e o pelo guionista” (Hauge, 2011: 321).

Quem também acreditava que o papel do guionista numa produção podia ir mais além era Jean-Claude Carrière, para quem “o guionista está muito mais perto do realizador, da imagem, do que do escritor” (Carrière *apud* Comparato, 1993: 6).

“O guião é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário. «Escrever um guião é muito mais do que escrever. Em todo o caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si. O romancista escreve, enquanto que o guionista trama, narra e descreve” (*ibidem*).

Admitindo que um guionista não é um mero escritor, é, também ele, um cineasta, teremos de conjecturar até onde vão as suas funções – se será melhor para uma produção que o guionista realize o seu produto ou, pelo menos, que colabore na encenação e na direção de atores, como que sendo o melhor assistente de realização que um realizador poderia ter.

Olhando para as considerações de Michael Hauge, poderemos encontrar algumas pistas relativas às implicações entre um trabalho partilhado por realizador e guionista, por oposição a um trabalho isolado, de autor.

No primeiro caso, “um parceiro de escrita é uma boa fonte de *brainstorming*, porque poder-se-á tocar na criatividade e alimentar-se das ideias um do outro. [...] A equipa de redação muitas vezes pode combater bloco mais facilmente também” (Hauge, 2011: 316).

No segundo caso, um trabalho isolado implica que não há necessidade de “sacrifício do seu próprio ego”. Isto porque, considera Hauge, “a única maneira de uma parceria funcionar é se cada membro tiver o direito de dizer: “Eu não posso aceitar esta ideia.” E o parceiro tem que concordar para seguirem em frente, desistindo da sua ideia [...] ” (*ibidem*).

Tendo em conta a reciprocidade de ações, também não é de descurar a hipótese do realizador intervir no guião caso se trate de um trabalho encomendado, ou *a posteriori*, como costuma acontecer quando uma produção partiu de uma ideia de autor. Todavia, isto parece indicar que a melhor maneira de se chegar onde se quer vai da personalidade das pessoas e dos objetivos da produção. Tudo isto vai pesar na balança das produções e nisto, o produtor pode ter um papel decisivo para tirar o máximo de partido do dinheiro que vai investir.

### 3.2.1 O nível performativo

Já muitos filmes foram bem-sucedidos nos esquemas atuais, poder-se-á alegar. Mas quem sabe o que realmente se passou por detrás das câmaras? Poder-se-á pensar que as coisas funcionam bem no estado atual das coisas: o guionista escreve, o realizador dirige e tudo está bem quando acaba bem. No entanto, quando as coisas correm bem poderá haver uma multiplicidade de motivos para isso sem que ninguém se tenha apercebido de tal. Como explica Hauge, “o processo de fazer um filme envolve tantas pessoas, tanto dinheiro, tanto talento, tantos egos, tantos obstáculos físicos, e tantas coisas que podem dar errado que é quase um milagre que a cada vez que um filme acabe mesmo por ser feito e, considerado de forma isolada, seja algo de bom” (Hauge, 2011: 321).

Como tal, se a muitas vezes um produto audiovisual denota características primorosas ao nível da encenação ou da representação, isso pode significar que simplesmente houve mérito do realizador que, não só terá sido capaz de trabalhar estas questões a alto nível, como de conseguir interpretar o guião de forma precisa. Ora muitas vezes, podemos não ter noção disso, mas poderá ter havido um

contributo oculto do guionista (e de muitas outras pessoas) para tal. Em todo o caso, se quando corre bem o realizador é um génio, quando corre mal também é o realizador que fracassa. Sendo que uma produção audiovisual é um trabalho plural e multidisciplinar, não podem haver só vantagens para o realizador em partilhar as suas tarefas com a pessoa de quem extrai as ideias. Poderá ser, de facto, um mecanismo de consolidação e de defesa das produções.

No que toca à direção de atores é isso que acontece. “A direção de atores é um dos meios que se encontra à disposição do cineasta para criar o seu universo filmico pessoal” (Martin, 2005: 91, 92). Ora se isto é verdade para um filme de autor, que deve a sua existência ao ímpeto criativo de um realizador, à sua vontade pessoal de comunicar algo, o mesmo não se pode dizer de uma produção comercial, onde o realizador deve colocar os interesses económicos (e também do público-alvo), à frente das suas afeições e caprichos.

Um realizador não deve impor uma forma de representar diferente daquela que foi pensada pelo guionista, sob pena desta poder correr mal. Deve, isso sim, intervir e “negociar” com o guionista a forma de o fazer se isso for justificável para a unidade e coesão da obra.

“É possível definir esquematicamente, sem se descurar as evidentes interpenetrações, diversas conceções de representação: *hierática*: estilizada e teatral, voltada para o épico e para o sobre-humano («Ivan Grozny – Ivan, o terrível»); *estática*: baseia-se no peso físico do ator, na sua *presença* esta forma de representar é ditada por considerações dramáticas [...] mas também o pode ser pela tradição *cultural* (é o caso de uma boa maioria dos filmes japoneses); *dinâmica*: característica dos filmes italianos, traduz geralmente a exuberância do temperamento latino; *excêntrica*: lembremos o estilo de representação praticada nos anos 20 pela escola soviética do F.E.K.S. (Fábrica do Actor Excêntrico) e que [...] tinha como objetivo exteriorizar a violência dos sentimentos ou da ação” (Martin, 2005: 91, 92).

Aqui logo se pode compreender que há muitos níveis de representação, podendo-se, então, admitir que o realizador pode não conseguir dominá-los a todos. Já o guionista, se escreveu os diálogos – e teve de fazer investigação para isso – deverá ter mais facilidade em nominar os vários registos dos diálogos e a própria mímica das cenas.

“Os diálogos têm uma grande importância no cinema e parece que os diálogos «realistas» são os mais especificamente cinematográficos, não sendo possível definir qual deve ser a regra na matéria. Tudo é permitido, aqui como noutros domínios da linguagem filmica, e parece que um único defeito

será redibitório: *não estar em situação*. [...] O essencial é que sejam utilizados inteligentemente, isto é, que haja entre eles e a imagem uma relação dialética de valor” (Martin, 2005: 226).

O guionista conhece a personagem como ninguém. Numa produção audiovisual em que haja algum espaço para a experimentação, o realizador poderá procurar alterar algumas características do personagem em virtude do estilo que dá à sua obra. No entanto não deve mexer em algo tão sensível se quer adaptar a sua visão com êxito e sem criar incongruências na narrativa.

“A personagem é o elemento narrativo em torno do qual gira a ação. Quer isto dizer que qualquer evento é sempre consequência da ação de (ou sobre) uma personagem (seja enquanto agente ou enquanto paciente). Por isso é muito importante reter que é aquilo que acontece às personagens que dá espessura dramática e tensão emocional à narrativa”.

(Nogueira, 2010: 111, 112)

“A forma de *expressão* das personagens é algo de decisivo na sua caracterização [...].O que as personagens fazem, mais do que o que elas dizem, permite desenhar e reconhecer o seu perfil, a sua forma de ser” (Nogueira, 2010: 120). Como tal, torna-se relevante essa coordenação entre o guionista e o realizador que expressa sempre uma situação bastante mais simplificada nos casos em que trabalho é feito por uma mesma pessoa, mas necessária para a eficácia narrativa, visual e performativa, no caso de ser um trabalho separado.

De facto, tais ideias não são sequer novas e remontam já ao tempo de Eisenstein, pelo que se estranha esta perda, ou esquecimento de tais valores de produção. Como podemos constatar através de Bordwell:

“os termos que ele [Eisenstein] usa reforçam acentuam a intervenção do criador – não apenas a “montagem” como assembleia criativa mas o recorrente prefixo “*mise*” como um reconhecimento de que a atuação e a encenação e o enquadramento são colocados no sítio por alguma inteligência primordial. Ao procurar o desdobrando máximo da expressividade de uma essência emocional, Eisenstein faz de toda a representação numa interpretação do narrador dos dados emocionais, assim como falamos de uma “interpretação” do encenador relativamente a uma peça de teatro” (Bordwell, 1993: 15).

E a questão reside aqui. Tal como acontece no teatro, onde o encenador “interpreta” uma peça, também o realizador tem de “interpretar” um guião. E se a interpretação é uma leitura mental subjetiva, o mesmo não se pode dizer se estiver um guionista a orientar a performance do seu próprio trabalho. Ai estaremos a falar de uma descrição objetiva da sua subjetividade, saltando assim o nível interpretativo e comunicando diretamente as suas intenções aos intérpretes da ação (atores). Eis a vantagem e o imperativo de ter sempre um guionista presente em pleno momento de rodagem.

### 3.3 O papel do guionista em contexto de pós-produção

Uma última nota para fechar este capítulo vai para a referência somaria de que, por vezes, o papel do guionista pode ir além da produção e pode mesmo ser requerida na fase de pós-produção. Tal como vimos nas palavras de Eisenstein, que falava numa “assembleia criativa”, também Comparato dá conta da necessidade esporádica de ter o guionista na sala de edição.

“Às vezes sucede que o guião é um pouco comprido e tem que se cortar algumas cenas. Isto acontece frequentemente e são o realizador e o montador [editor] quem toma tais decisões e as leva a cabo. Apesar de tudo, pode requerer-se a ajuda do guionista para realizar esta tarefa, sobretudo nos casos mais complexos” (Comparato, 1993: 140, 141).

Isto serve para constatar que, realmente, o papel do guionista não se esvai no papel. O guionista está comprometido numa produção até ao fim, e muito poderá funcionar mal se tal não suceder. É, portanto, uma profissão que vai-se tornando cada vez mais específica e fundamental às produções, merecendo, como tal, uma outra maneira de ser encarada, quer pelos próprios guionistas, quer pelo resto das pessoas envolvidas no universo das narrativas audiovisuais.

Portanto, é preciso haver outra perspetiva que realce e entenda a narrativa como um elemento primordial do sucesso de um produto deste tipo. Então, urge e carece a perceção da utilidade que pode ter um “especialista narrativo” para o sucesso de produções que, pelo investimento e pelo impacto que têm na sociedade, são de uma inestimável responsabilidade – mais que suficiente para descurar a formação de guionistas capazes de impulsionar uma obra em todos os momentos de produção.

## CAPÍTULO III

### Caso de Estudio

---





## 1. O resultado final

Chegada a fase de colocar os pressupostos desta dissertação à prova, coloca-se a necessidade de explicar e fundamentar o método pelo qual decidi encetá-lo. Como tal, para avaliar as implicações narrativas e o impacto nas audiências irei utilizar uma análise comparativa com o objetivo de poder estabelecer uma relação imediata de causalidade entre a complexidade semântica da narrativa das obras audiovisuais com as audiências televisivas, esperando que isto possa traduzir-se numa aproximação à inferência do conceito de “qualidade”, sempre tão visado apesar de encarado como imensurável.

A intenção é extrair da ideia de complexidade semântica narrativa das obras uma noção de qualidade, alegando que um sistema de códigos complexo e com mais informações semânticas é mais elaborado do que um sistema simples – logo terá mais qualidade. Tal é justificável na medida em que, quanto mais complexo for, mais esse sistema permite comunicar algo, impingindo sensações mais profundas e operando em amplitude.

Tal desiderato torna imperiosa a necessidade de estabelecer um método capaz de determinar o que é, afinal, um produto audiovisual com qualidade. Penso que o ponto de partida para isto será a adoção de vários modelos de análise de conteúdo, nomeadamente a análise categorial – de modo a criar categorias de que permitam “calcular e comparar as frequências de certas características”, análise de enunciação – entendendo as obras como um discurso “concebido como um processo cuja dinâmica própria é, em si mesma, reveladora”, notando para isso dados que incidam sobre “o desenvolvimento geral do discurso”, e análise estrutural – de forma a “revelar os princípios que organizam os elementos do discurso”, estruturando e tornando o discurso inteligível (Quivy & Campenhoudt, 1992: 226, 227).

Daqui partir-se-á para a verificação de audiências, esperando que elas revelem diferenças nos resultados quantitativos entre os trabalhos de autor – onde o realizador é também guionista, e trabalhos separados – onde o guionista e o realizador não são a mesma pessoa.

Como pretendo avaliar a diferença da transição narrativa entre os programas produzidos por duas pessoas distintas, um realizador e um argumentista, em contraponto com um programa cujo argumentista acumula a função de realizador, procurei casos em que a ambas as situações tenham ocorrido, de modo a poder compará-las.

Posteriormente servir-me-ei desses dados de audiências, prémios, críticas e reconhecimento público aos programas em questão, para notar a receção por parte do público contextualizando o ambiente social e a época em que os programas foram produzidos.

Como método complementar, mas que não será concretizável nesta dissertação, poderia aplicar a análise de conteúdo já mencionada, desenvolvendo a compreensão dos enunciados estatísticos através da tabela de montagem da “Grande Sintagmática” de Christian Metz para poder relacionar a qualidade dos programas, não somente à receção do público, mas também aos níveis de complexidade sintagmática e semântica.

Como tal não é viável, as linhas que se seguem servem para precisar o método que decidi adotar para levar a cabo o disposto, sendo que, apesar de não aplicar o método complementar de que falo em seguida, será salvaguardada uma reflexão baseada nos pressupostos do mesmo, de cariz indutivo, por forma a garantir uma aproximação ao conceito de “qualidade”.

### 1.1 A qualidade do produto

Há quem pense que a qualidade é um valor subjetivo, o que a torna imensurável e indiscutível. Pois bem, talvez não seja bem assim. A bem da verdade pode-se afirmar que, se a noção de qualidade existe, se o ser humano chegou à conclusão da sua conceção, então esta tem de ser suscetível de ser medida, por mais abstrata que seja. O problema, até hoje, passa pela dificuldade em definir aquilo que é qualidade e de que forma ela pode caracterizar algo. A meu ver, a qualidade deve ser encarada como uma medida. Ela mede a complexidade e o grau de dificuldade ou as potencialidades de algo.

No caso do sector audiovisual, os produtos também estão sujeitos a esse medidor que é a qualidade. Agora, o valor de subjetividade tem que ver com ideologias *versus* rentabilidade pelo que, nem uma nem outra representam uma unidade métrica, logo devem estar fora da esfera qualitativa.

“Críticos e teóricos [...] defenderam para o cinema uma ambição criativa que lhe assegurasse um lugar de pleno direito no sistema das artes (sendo que esta busca da arte cinematográfica em toda a sua nobreza não poderia deixar de implicar um afastamento do espectador médio e um rumo ao elitismo). As conceções do cinema como arte ou do cinema como indústria acabariam por determinar igualmente a relação entre autor e público” (Nogueira, 2010: 45).

Tendo em conta estas considerações, podemos desde logo concluir que, se por detrás da conceção de uma obra existirem intenções artísticas, os objetivos serão distintos de uma obra com pressupostos industriais.

“Num caso, constatamos que a estratégia visa a originalidade e a singularidade criativa e a rutura com convenções, não atendendo ao sucesso de público ou comercial; no outro, trata-se de um entendimento da produção cinematográfica como mais um sector de atividade económica, em que os ditames do mercado e do lucro tendem a servir-se dos, mais do que a servir, os objetivos artísticos” (Nogueira, 2010: 44).

Como uma unidade métrica deve ser clara, inequívoca e comum, tais valores pessoais como arte e indústria devem ficar de fora desta análise, dando lugar a um sistema linguístico, e ao número de ocorrências de partes minimais desse sistema que definirão um valor de qualidade, suscetível de ser aplicado a qualquer produto audiovisual.

### **1.1.1 O conteúdo e o estilo**

Luis Nogueira (2010) defende que “é através do estilo que, por princípio, reconhecemos as singularidades de uma obra ou de um autor. O estilo remete para algo como uma maneira própria de fazer, de ver ou de imaginar. [...] Quando se fala de originalidade, é essencialmente a uma questão de estilo que nos referimos” (Nogueira, 2010: 51, 52).

“ [...] O estilo [...] tende a ser essencialmente individual – corresponde a um conjunto de decisões estéticas muito pessoais e a uma espécie de visão do mundo intransmissível. [...] Sendo um processo criativo partilhado e coordenado, o estilo de um filme é, por isso, muitas vezes, a consequência de diversos contributos individuais. Ainda assim, algo de singular terá de ser identificado numa obra para justificar a sua valia estilística” (Nogueira, 2010: 52).

Deixando para depois da demonstração de dados a questão que concerne à possibilidade do estilo depender essencialmente do guionista ou do realizador, ou mesmo de um trabalho em conjunto, importa perceber como podemos detetar o estilo, a originalidade e a complexidade semântica de uma obra.

Uma pista poderá estar no programa estruturalista de Roland Barthes que “consiste em reunir e analisar um *corpus* de narrativas para extrair delas uma estrutura, uma gramática, com a qual todas as narrativas se confrontem. Assim, Barthes propõe a análise estrutural como uma alternativa à análise textual” (Nogueira, 2010: 74).

Apesar da oposição criada por Roland Barthes entre a análise estruturalista e a análise textual, a verdade é que podemos vê-las como um complemento uma da outra. Isto porque apesar da análise textual considerar o filme como um texto, também ela “é decorrente da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 60/70 e tem como objetivo decompor um filme dando conta da estrutura do mesmo. O filme é dividido em segmentos (unidades dramáticas/sintagmas) em geral a partir de momentos que indicam a sua autonomia [...]” o que implica uma ligação entre as duas e não uma cisão (Penafria, 2009: 5, 6).

Ora, como já referi anteriormente, um método aplicado a cinema é adaptável a televisão, visto que a segunda adotou as mesmas convenções do primeiro. Convém ainda ressaltar que esses segmentos poderão ter extensões diferentes nos casos de outras obras audiovisuais que não filmes e que serão definidas no próximo ponto.

Portanto, a análise textual, segundo Penafria (2009), implicava originalmente “a aplicação da Grande Sintagmática de Christian Metz para se identificar a estrutura subjacente a um filme (Penafria, 2009: 6).

“ [...] A Grande Sintagmática tem como principais problemas deixar de lado toda a riqueza visual de um filme (como seja o uso da iluminação) e aplica-se com mais facilidade aos filmes narrativos. Ao considerar um filme como um texto, este tipo de análise dá importância aos códigos de cada filme” (*ibidem*).

A questão da “riqueza visual” de que fala Penafria é, de facto, uma questão pertinente no que toca à criação de um sistema métrico que visa medir “a qualidade” de um produto, uma vez que, quando assistimos a um produto audiovisual, não são somente as questões diegéticas que nos interessam, mas também as questões visuais. Como já foi explicado no enquadramento teórico desta dissertação, um guião não é um trabalho literário mas antes um “mapa de rodagem” de um produto visual. Daí, espera-se que seja capaz de sugerir imagens para além de criar histórias.

Portanto, apesar de dar primazia à diegética das obras, e de ter mesmo optado por obras de cariz narrativo (narrativa clássica) para o estudo de caso, não só para facilitar a aplicação do método, mas

também porque em televisão as obras apostam mais no enredo do que no estilo, uma das categorias deste tipo de abordagem deveria abranger a componente visual, sem a qual julgo não fazer sentido falar em “qualidade”, entendida aqui como um conceito universal.

Posto isto, resta entender como organizar as categorias de códigos audiovisuais de forma a extrair uma estrutura que permita reconhecer a qualidade patente nas obras. Para isto sugiro que se segua a teoria da Grande Sintagmática de Christian Metz, que refere que:

“ [...] os filmes possuem 3 tipos de códigos: os percetivos (capacidade do espectador reconhecer objetos no ecrã); culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura, por exemplo, alguém vestido de preto em sinal de luto) e códigos específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã a partir dos recursos cinematográficos, por exemplo, a montagem alternada como indicação que duas ações estão a decorrer ao mesmo tempo, mas em espaços diferentes) ” (Penafria, 2009: 6).

Assim, acredito que para medir a “qualidade” patente numa obra audiovisual seja necessário ter em conta essas três dimensões de códigos da linguagem audiovisual, que, fundamentalmente, têm as três que ver com a sua compreensão e inteligibilidade. Nesse caso, uma obra deve ser passível de ser compreendida, fazendo uso de recursos imagéticos capazes de produzir significantes que devem ser inteligíveis e coerentes para a interpretação do público. Por sua vez, isto deve permitir ao público a capacidade de descodificar se o significante está ou não está em conformidade com a cultura. Mas independentemente disso, uma obra deve poder ser identificada como um elemento cultural diferente ou semelhante da do público em questão e que, por fim, esteja de acordo com as regras da propalada linguagem audiovisual.

Se os dois primeiros códigos, os percetivos e os culturais, operam manifestamente sobre a compreensão do espectador sobre a realidade material, os terceiros – que são os específicos – operam sobre a capacidade do espectador em compreender o que está a ver enquanto produção audiovisual, enquanto linguagem específica. Estes códigos reportam-se, então, à qualidade intrínseca das obras e não somente à capacidade de identificar objetos físicos e culturais. Os códigos específicos equiparam-se à qualidade gramática: é como saber que um verbo na terceira pessoa do plural aplica-se de uma dada forma e não de outra, enquanto que os percetivos visam saber que dada palavra é um verbo e os culturais que é um verbo da língua portuguesa pela forma como soa.

Desta forma, estou convencido que os códigos perceptivos e sociais podem ser medidos pelas audiências, dado que estes expressam a capacidade de serem compreendidos e apreciados pelos espectadores enquanto identificação com o que veem relativamente à sua realidade. Se as audiências podem medir com rigor a afeção do público perante uma obra, o mesmo não se pode dizer que consiga em relação aos códigos específicos. É que, muitas vezes, as audiências podem ter ser motivadas por fatores externos que influenciem a visualização que não a qualidade. Significa, essencialmente, que a obra em questão logrou ou fracassou em seduzir a audiência pelo conteúdo e não pela forma. Se, de um ponto de vista pessoal ou cultural, uma obra pode interessar a alguém, e cumpra os seus objetivos enquanto tal, isso não significa que, do ponto de vista do estilo ela cumpra os requisitos de uma obra desse género e da linguagem de que deriva.

### 1.1.2 Audiências como indicador de qualidade

Michael Hauge defende que:

“ [...] os princípios que constituem uma boa escrita audiovisual podem ser verificados olhando para filmes que foram comercialmente e financeiramente bem-sucedidos em virtude dos seus retornos de bilheteria, classificações Nielsen, ou olhando para os filmes que têm recebido prêmios, forte transmissão de boca-em-boca [viralidade], estatuto de culto, etc”.

(Hauge, 2011: xxix)

De facto, no que toca à qualidade, é impossível contrariar a vontade da maioria. Não há como negar que, aquilo que agrada à maioria tem de ter qualidade. Como tal, a aferição das audiências é um valor inegável e um indicador demasiado forte para deixar de levar em consideração. Pensado desta forma, um estudo que avalia a qualidade de uma obra audiovisual terá de começar sempre pelo apuramento das audiências dessa obra, na sequência da qual dever-se-á compreender se essa obra apresentava uma complexidade semântica equivalente à receção que teve por parte do público.

A verdadeira qualidade mede-se pela capacidade das audiências de um dado programa conseguirem manter-se em valores significativos quando tirados do seu contexto social, isto é, quando exibidas muitos anos depois e ainda assim conseguirem despertar um interesse elevado, mesmo já não sendo novidade. Como nem sempre podemos aguardar para saber, será mais rápido avaliar os códigos específicos para medir os feitos de uma obra retirada do seu contexto social. É possível que,

uma obra que cumpra os requisitos dos códigos específicos sejam mais suscetíveis a vencer prêmios internacionais, a receber ovações por parte da crítica, à viralidade, e, claro está, a manterem altos níveis de audiências independentemente da altura em que são exibidos: são obras que ficam para a eternidade.

Portanto se as audiências garantem o conhecimento do *Comprometimento Avaliativo* de que falei anteriormente<sup>9</sup>, já a qualidade intrínseca só será conhecida através da aplicação da tabela de montagem da grande sintagmática de Christian Metz.

### 1.1.3 A qualidade intrínseca

Em audiovisual uma narrativa é contada em imagens, sons e texto – sendo que este pode expressar-se ou não em performances orais. Há várias categorias e níveis que assistem a esta linguagem e que devem apenas ser utilizadas mediante as necessidades a que as obras se propõem. Daí, será justo e correto dizer que o uso de determinadas formas pode ser ou escasso ou exagerado, se não estiverem dentro dos níveis adequados. A essas formas designaremos de “sintagmas”, que não são mais que meras unidades sintáticas de uma obra. Na sua primeira intervenção da edição nº 8 da revista *Communications* (1966), Christian Metz fala da existência de seis destes sintagmas, a saber: o Plano Autónomo, a Cena, a Sequência, Sintagma Descritivo, Sintagma Alternado e Sintagma Frequentativo. Contudo, na sua segunda intervenção, no número 201 da revista *Image et Son* (1967) estas considerações foram retificadas. Por considerar que era pouco comum e mediato quando patente, Metz suprimiu o Sintagma Frequentativo e deu uma nova ordem às categorias sintagmáticas. É nessa nova ordem que deverá constar a fórmula para apurar a qualidade de um produto audiovisual. Segundo as considerações de 1967, as categorias sintagmáticas organizar-se-iam da forma que enuncio de seguida.

- Os Planos Autónomos. São pequenos episódios dentro do enredo apresentados num só plano. Os planos autónomos são todos aqueles casos em que “um simples plano constitui uma subdivisão primária e não secundária de um filme” o que é o mesmo que falar em plano-sequência (um único plano que constitui um cena ou uma sequência de um filme), *insert* não-diegético (de função meramente comparativa, que mostra um objeto externo à

---

<sup>9</sup> ver página 65



ação) *insert* subjetivo (quando a imagem transmite um momento fora do presente vivenciado pelo protagonista como premonições, sonhos ou algum tipo de medo), *insert* explicativo (close-up num objeto ou num detalhe determinante para a história).

- Os Sintagmas Não-Cronológicos, são aqueles cuja relação temporal dos factos presentes nas diferentes imagens não é determinada pelo filme (retiro temporário do significante na denotação temporal). Metz identificou dois subtipos de sintagmas não-cronológicos: o sintagma paralelo (sequência filmada em montagem paralela) e o sintagma de apoio (séries de cenas breves sem relação temporal entre elas).

- Os Sintagmas Cronológicos expressam a relação temporal entre os factos do enredo, indicada pelo nível de denotação da sucessão das imagens. No entanto, dentro desta categoria poderão haver imagens que se desenrolam em sucessão cronológica sem que isso traduza uma denotação diegética mas antes uma consecutividade descritiva. Neste caso, teremos então um Sintagma Descritivo como subcategoria dos Sintagmas Cronológicos, em cuja sucessão das imagens está habitualmente relacionada com a coexistência espacial.

- Os Sintagmas Narrativos são todos os Sintagmas Cronológicos que não são Sintagmas Descritivos. Tais sintagmas apresentam características de consecutividade e não somente de simultaneidade. Estes dividem-se em duas subcategorias - os Sintagmas Alternados e os Sintagmas Lineares. Os primeiros reportam-se às sequências de imagens nas quais a narrativa é apresentada alternadamente entre duas ou mais ações que existem de forma isolada mas que juntas funcionam como um todo, tal como se vê na montagem alternada ou na montagem paralela, isto é, a são ações consecutivas isoladamente mas simultâneas quando sequenciadas. Já os segundos, apresentam uma continuidade temporal narrativa ininterrupta, que pode ter quebras de câmara (cortes) que continuam no exato momento da quebra anterior. Isto pressupõe que, numa cena, mantêm-se os mesmos personagens até ao início de uma nova cena tal como acontece no teatro. O chamado “cena-contracena” é uma técnica que expressa o Sintagma Linear e não o Sintagma Alternado, visto tratar-se sempre da mesma ação onde se muda a perspetiva do locutor.

- Por fim, temos o Sintagma Autónomo ou Sequência, que traduz-se em duas subcategorias: Sequência Ordinária ou Sequência Episódica. Estes tipos de sequências, ao contrário do Sintagma Linear, apresentam uma ordem temporal dos factos descontinuada. Essa descontinuidade pode ser ou desorganizada e dispersa, ou organizada. No primeiro caso, em que a ação é dispersa, temos então a Sequência Ordinária, cuja ação é apresentada em

sequências de imagens de valor denotativo com momentos que são saltados por serem irrelevantes para a ação. No segundo caso, a Sequência Episódica é caracterizada pela união e pela compactação de várias cenas breves de forte valor conotativo, comumente separados por dispositivos de efeitos visuais (*dissolves*), que se sucedem pela sua ordem correta. Neste caso, as imagens sugerem conceitos pelo que omitem parte da ação que não interessa para o conceito que pretendem criar, daí o seu valor conotativo.

Posto isto, a forma pela qual os sintagmas podem ser-nos úteis na análise das obras passa pelo cruzamento dos modelos de análise da análise de conteúdo. Considerando que a Grande Sintagmática cria, por si, só categorias, temos então o primeiro passo da Análise Categorical. Esta análise pressupõe a contabilização e na comparação da frequência dessas categorias, pressupondo que será o mais importante quanto mais vezes for contabilizada. No entanto, se nos interessa contabilizar as ocorrências dos sintagmas, isto não significa que muitos signifique melhor.

De facto, seria necessário entender de que forma é que as obras audiovisuais, sejam elas séries, telefilmes, filmes, novelas, etc, se relacionam com a sintagmática. Isto porque uma novela e uma série apresentam características diferentes de um filme, pelo que urge em estabelecer uma relação entre os sintagmas da linguagem audiovisual e os seus géneros de modo a compreender o intervalo de necessidades sintagmáticas de cada um, de forma a poder-se-lhes atribuir um valor de “qualidade”. A isto seguir-se-ia uma comparação entre as obras em que um autor é também realizador com aquelas em que há um trabalho separado de modo a notar as diferenças e os desvios, com isto apurando as vantagens ou desvantagens de um ou outro método de produção no que concerne aos resultados finais.

De notar que isto pressupõe uma abordagem estruturalista que assim revelaria “os princípios que organizam os elementos do discurso”, isto é, os sintagmas da narrativa. Referência ainda para a legitimação da Grande Sintagmática a todos os géneros audiovisuais, uma vez que todos socorrem-se de uma linguagem comum que derivou do cinema, o que os torna comparáveis intra e inter-géneros, querendo isto dizer que, teoricamente, poder-se-á avaliar que uma série é um produto de maior qualidade do que uma novela por apresentar recursos sintagmáticos mais complexos, o mesmo se podendo aplicar internamente, isto é, entre uma série e outra série, entre uma novela e outra novela, etc.

A impossibilidade de comparação só surge se tomarmos ambos os termos no seu sentido particular, ou seja, não podemos dizer que uma novela com qualidade tenha mais qualidade que uma série com pouca qualidade, pois ambas apresentam níveis e intervalos sintagmáticos distintos.

Sobra dizer que Christian Metz garantiu que as sua “tabela de montagem” não está na sua forma final, pelo que poderão ser acrescentadas categorias sintagmáticas que posteriormente sejam descobertas e, como tal, possam ser relevantes para o estudo da qualidade das obras à medida que estas se vão tornando cada vez mais complexas.

## 2. Apresentação de dados

Por último, antes de passar à apresentação dos dados, queria referir que o objetivo deste trabalho é notar as diferenças entre as produções audiovisuais em que o autor realiza, e em que o autor não realiza o seu trabalho. Como tal, o objetivo passa por saber se há diferenças na receção do público e não os motivos dessas diferenças, que podem, ou não ser de origem percetivas, culturais ou específicas. No entanto esta metodologia de aferição de “qualidade” pretende demonstrar que é possível, de facto, avaliar e comparar a qualidade das obras e fica como indicação para eventuais futuras investigações que queiram estudar esta temática e também como complemento desta – de modo a demonstrar quais os aspetos que podem implicar a trabalho de um guionista e de um realizador no produto final, sendo que ambos trabalham apenas parte do mesmo.

Porém, tal não faz sentido sem primeiro comprovar que o público nota essa diferença. Depois seria necessário comprovar se, aplicado o método, este revelaria diferenças nos códigos específicos e verificar se a essas diferenças corresponderia o incremento ou a quebra das audiências. Só que primeiro seria preciso definir esses intervalos de ocorrências para cada género audiovisual, e segundo, seria preciso aceder às obras para obter amostras, sendo que, no caso das séries e novelas, pela sua extensão diegética requerer-se-iam amostras de mais do que um episódio para encontrar um padrão estrutural.

Assim sendo, limitar-me-ei a apresentar e analisar os dados das audiências, esperando com isto obter indícios dos meus pressupostos que depois poderão ser aprofundados por outro trabalho mais específico, laborioso e com meios mais capazes de levar avante tais descrições.

Portanto, os pontos deste capítulo que se seguem servem para apresentação dos resultados das audiências dos programas que encontrei e que se perfilam dentro daquilo que foi estipulado para os objetivos da dissertação. Como tal, os dados recolhidos correspondentes ao ponto 2.1 referem-se a

amostras programas cuja realização foi garantida por uma pessoa diferente de quem escreveu. Já os dados relativos ao ponto 2.2 refletem as audiências de uma amostra de programas em que o autor realizou o seu guião.

Os pressupostos por detrás de escolha dos programas tiveram como base a equidade e correspondência de dados. Assim resolvi seleccionar oito programas para amostra, sendo que estes seriam divididos e agrupados em quatro para cada “categoria” – os de “trabalho separado” e os de “autor único”. Além disso não foram seleccionados programas aleatoriamente, mas sim de forma a que houvessem exemplos dos vários géneros televisivos em cada categoria, a saber: Telefilme, Série, Novela e *Sitcom*.

Todavia, apesar de haver pelo menos uma amostra de cada um dos géneros no total de oito programas, não me foi possível colocar todos os géneros televisivos em ambas as categorias. Isto aconteceu porque é incomum, ou até mesmo inédito, que se produza uma novela que seja realizada e escrita pela mesma pessoa, devido ao seu intuito fortemente comercializado, pelo que a solução foi fazer corresponder um filme cinematográfico – passado em televisão, à novela. Nos restantes géneros foi possível cumprir o disposto.

Em relação às variáveis de emissão, houve uma tentativa de aproximação dos dados das amostras de ambos os pontos em relação aos géneros, duração, horário de difusão, data e canal de emissão. Mesmo considerados estes fatores houve uma clara dificuldade em conseguir conjugar e fazer convergir todas estas variáveis, especialmente pela escassez de programas realizados e escritos pela mesma pessoa em televisão.

Por fim, de notar que os programas escolhidos reportam-se à categoria de ficção, pois são estes os objetos de estudo, sendo que considerei apenas programas que passaram nos canais da RTP, tratando-se de produções nacionais ou coproduções faladas em língua portuguesa.

Explicadas as determinações da escolha, segue-se a exposição dos dados de estudo que serão dissecados em profundidade para que se tirem as devidas ilações sobre a pergunta de partida.

## 2.1 Amostra de programas com trabalho separado

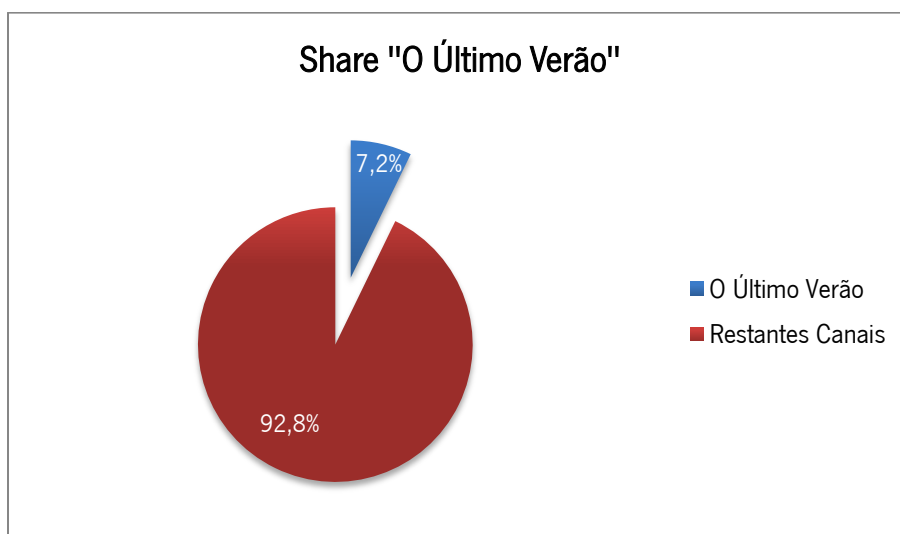


Gráfico 1 – Share “O Último Verão” (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Dom, 26 Ago 2012	1	21:48:43	01:00:05	313	3,3

Grelha 1 – Dados de emissão “O Último Verão”  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

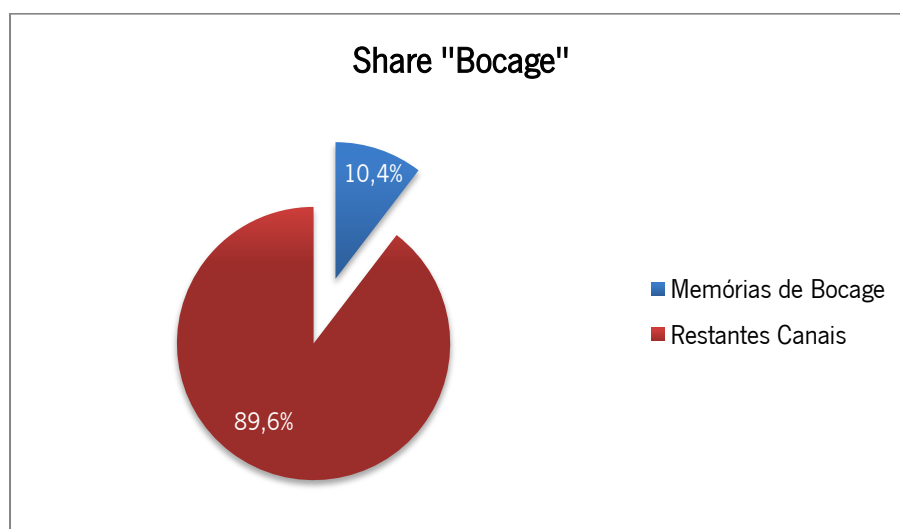


Gráfico 2 – Share “Bocage” (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
13 Jan 1999 a 03 Mar 2000	8	22:54:21	06:33:49	300,2	3,2

Grelha 2 – Dados de emissão “Bocage”  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

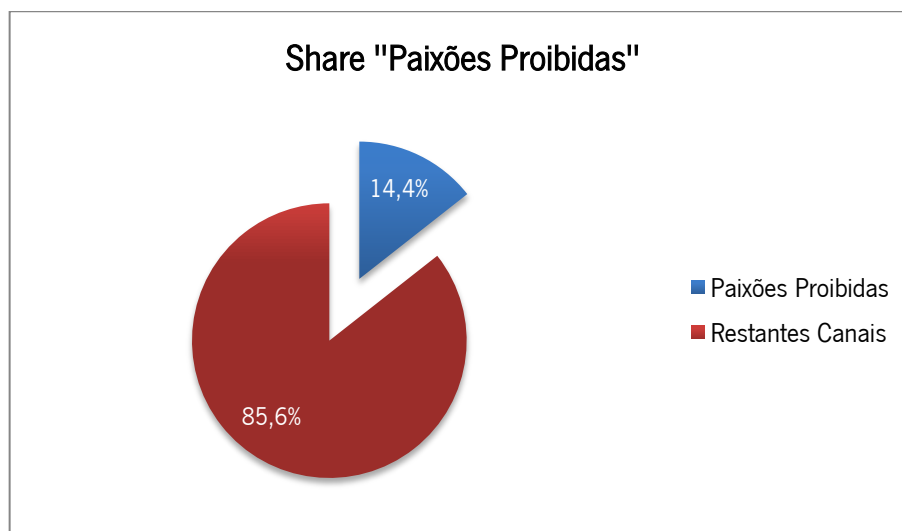


Gráfico 3 – Share “Paixões Proibidas” (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
09 Jan 2007 a 14 Set 2007	140	22:41:43	96:42:43	457,4	4,8

Nota: dados da primeira emissão

Grelha 3 – Dados de emissão “Paixões Proibidas”  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

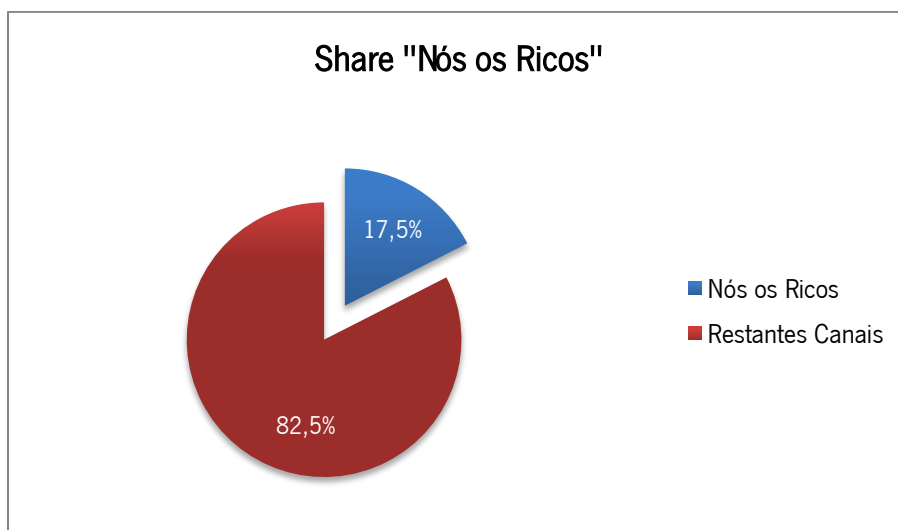


Gráfico 4 – Share “Nós os Ricos” (adh%)  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Repetição: 02 Jan 2008 a 01 Mar 2008	14 de 46	03:26:19	06:12:17	37,3	0,4

Nota: Dados da terceira emissão

Grelha 4 – Dados de emissão “Nós os Ricos”  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

## 2.2 Amostra de programas com autor único

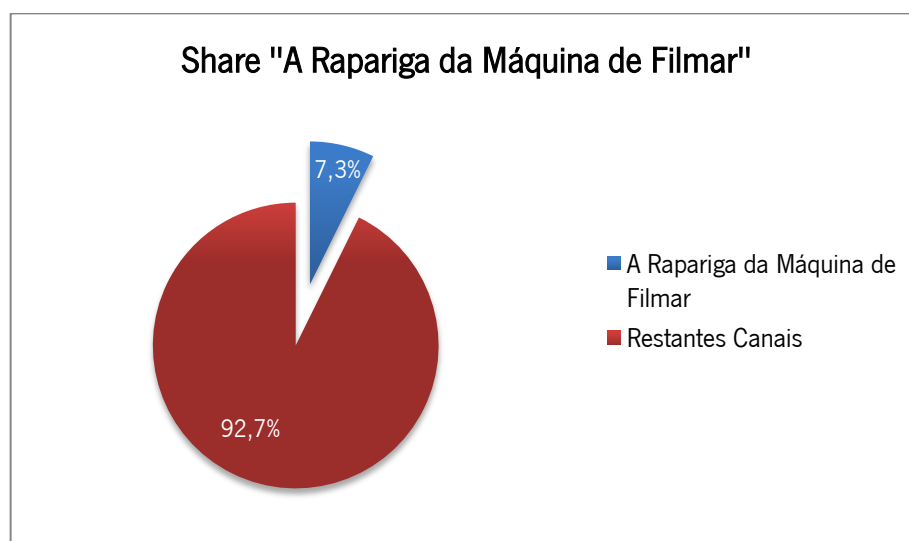


Gráfico 5 – Share “A Rapariga da Máquina de Filmar” (adh%)

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Sáb. 24 Mar 2012	1	00:38:14	01:15:39	62,8	0,7

Grelha 5 – Dados de emissão “A Rapariga da Máquina de Filmar”

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

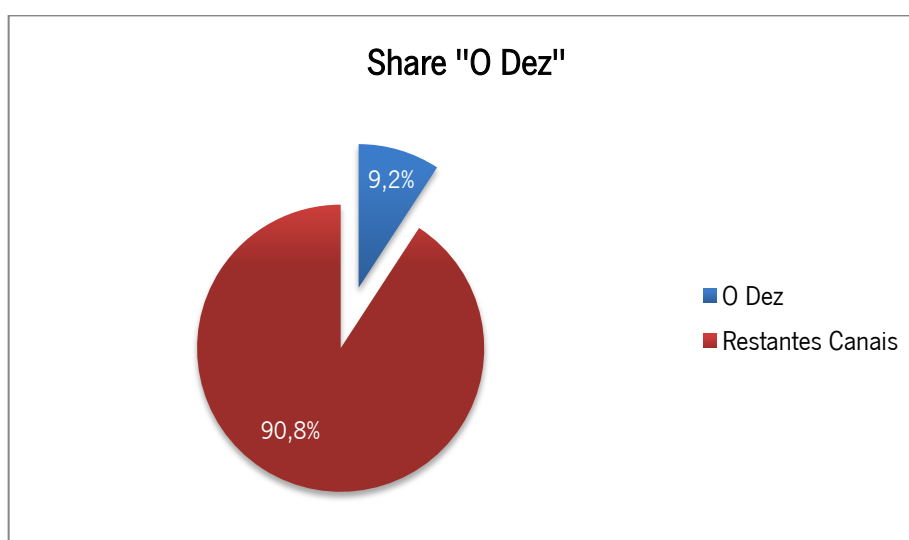


Gráfico 6 – Share “O Dez” (adh%)

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado



Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Sáb. 13 Mar 2010	2	23:28:50	01:40:03	157,9	1,7

Grelha 6 – Dados de emissão “O Dez”

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

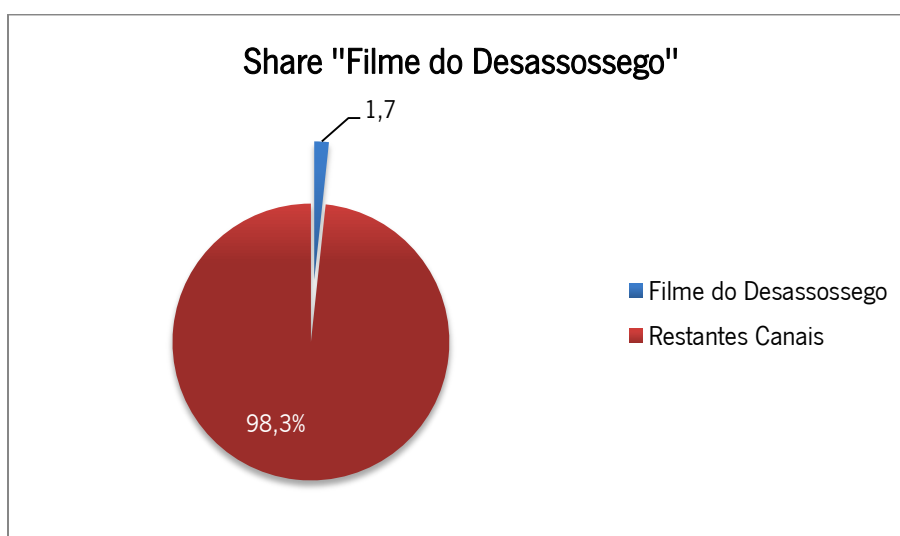


Gráfico 7 – Share “Filme do Desassossego” (adh%)

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Sáb. 21 Abr 2012	1	22:43:18	01:58:34	50,5	0,5

Nota: RTP2

Grelha 7 – Dados de emissão “Filme do Desassossego”

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

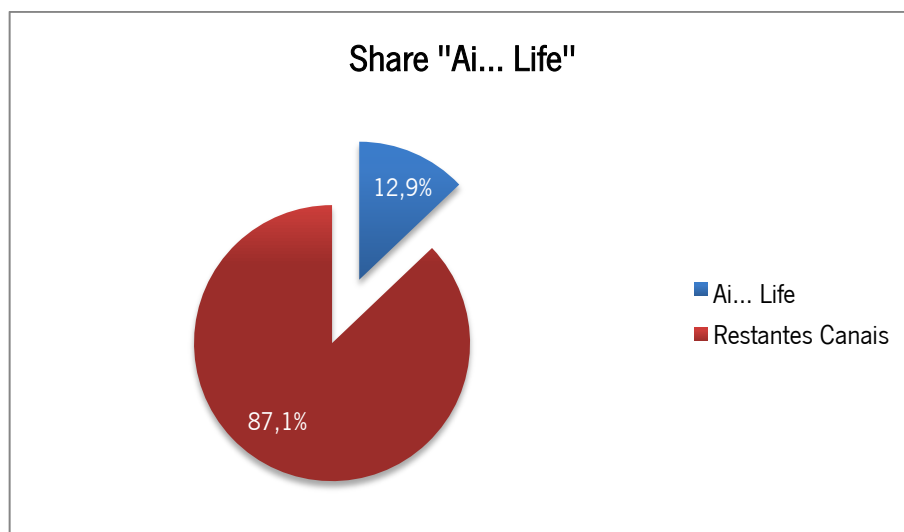


Gráfico 8 – Share “Ai... Life” (adh%)  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Repetição: 12 Ago 2001 a 04 Set 2001	5	03:29:18	00:47:00	16,4	0,2

Grelha 8 – Dados de emissão “Ai... Life”  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado



## **CAPÍTULO IV**

### **Análise de Resultados**

---



## 1. Reflexão Teórica dos Resultados

“Partindo do princípio que o espectador procura num momento primeiro e fundamental a inteligibilidade da história, Bordwell defende que ele usa esquemas e executa operações diversas: infere, supõe, ordena, antecipa e revê, procurando através de laços de causalidade um sentido e uma unidade narrativos. [...] Segundo Bordwell, “a arte narrativa explora sem escrúpulos a natureza probabilística da atividade mental”. A grande virtude desta perspectiva teórica advém naturalmente da minúcia com que discrimina as diversas operações do espectador”.

(Nogueira, 2010: 75)

Após a recolha dos dados, salta à vista desarmada uma realidade evidente: os programas que foram realizados por uma pessoa diferente daquela que é o autor da obra tiveram muito mais sucesso comercial, e por sucesso entendemos que foram mais vistos do que aqueles em cujo autor realizou a mesma obra que escreveu. De facto, o número de visualizações das amostras do ponto 2.1 são de tal modo superiores às do ponto 2.2, que tornariam à partida irrisória a comparação entre ambos.

No entanto há a salientar vários aspetos que justificam esta discrepância de resultados e que podem indiciar que estes ocorreram não pela relação de qualidade dos programas, mas antes pelas condições em que foram apresentados ao público. De facto, em televisão existem várias condicionantes podem afetar o “sucesso” dos programas junto do público. Por ser um meio muito específico, preso a vários ditames de mercado e sujeito a uma clara cadência de interesse por parte do universo possível de espectadores decorrente da oferta especialmente da internet, a televisão já não tem o impacto social que teria no último meio século.

Portanto, um programa novo que estreie já não é um acontecimento imperdível do ponto de vista do público, que pode depois visualiza-lo *online* – no caso da RTP no portal RTP *Play* como já foi dito previamente. Se as pessoas procuram na televisão uma distração ou uma forma de estar por dentro das tendências da sociedade, este meio já não é o meio por excelência, onde se pode encontrar tudo aquilo que se quer, até porque a programação é imposta, e não procurada – como acontece na *web*.

Assim, é difícil corresponder aos intentos do público, e a massificação de conteúdos encontra a dificuldade de uma audiência cada vez mais especializada e fragmentada. Portanto, é com toda a naturalidade que vários programas passem completamente alheios ao público geral, e a viralidade dos programas televisivos esteja progressivamente a ser estancada. Aliás, é por esse motivo que vários

programas de hoje em dia socorrerem-se do suplemento *web* para fidelizar o público, recorrendo a inúmeras estratégias de *marketing*.

Tendo isto em consideração, é inegável que a hora em que passam os programas torna-se fundamental para o seu sucesso, isto é, para chegar um número maior de indivíduos, além de que nunca se sabe quantas pessoas realmente estão a ver um programa, mas sim quantos aparelhos estão ligados (apenas se pode estimar segundo os *ratings* de Nielsen). Como já foi explicado no enquadramento teórico<sup>10</sup>, o tempo de atenção em televisão é menor, já que muitas vezes o televisor está ligado como referência, sendo que os espectadores têm quebras de atenção – até por tratar-se de um veículo de transmissão de conteúdos que permanece ligado enquanto se fazem outras coisas.

Ora, o momento do dia em que está prevista a emissão de um programa, indubitavelmente, influencia o número de visualizações, sendo que, se um programa passar em horário nobre – compreendido entre as 20h e as 23h – é indesmentível que será mais visto do que um programa que seja emitido noutro horário, sem que isso queira dizer que esse programa tenha necessariamente mais qualidade do que um programa que foi menos visto tendo sido emitido num intervalo de tempo diferente do horário nobre.

Nos casos dos dados apresentados no ponto anterior é possível considerar estes dados de forma comparativa. Abordemos de seguida caso a caso para compreender as implicações destas predisposições.

De notar que o esquema visual adotado será comum a todos os gráficos, isto é – os programas em cujo autor realizou a sua obra serão sempre colocados à direita e a pigmentação da sua coluna será vermelha. Já os programas nos quais o realizador não escreveu serão colocados à esquerda do gráfico e a sua coluna preenchida de azul.

Os dados que se seguem revelam a comparação entre os *shares* de audiências televisivas entre programas realizados por autores e programas executados por realizadores não-autores. Os programas foram agrupados por géneros e a sua comparação assim será feita: comparação de Telefilmes no gráfico 9, Séries no gráfico 10, Telenovela frente a Filme de cinema que passa em TV no gráfico 11 e, por último *Sitcom's* no gráfico 12.

---

<sup>10</sup> ver página 81

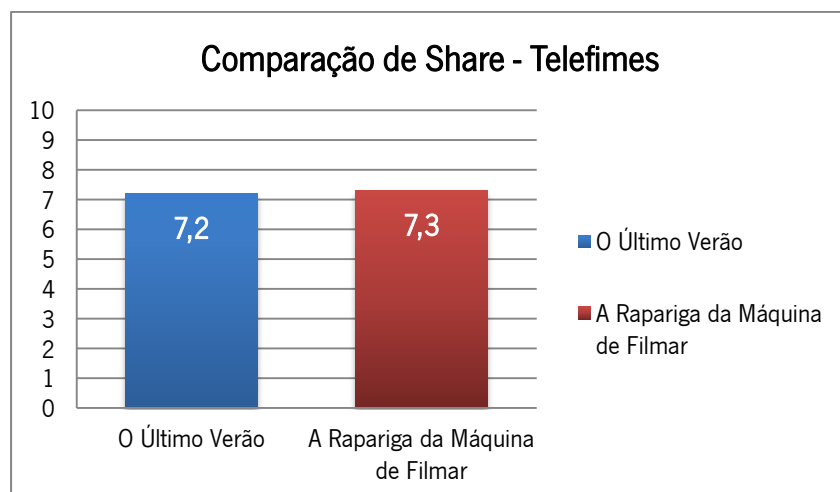


Gráfico 9 – Comparação de Share – Telefilmes (adh%)  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

O gráfico acima apresentado demonstra um dado algo surpreendente. O telefilme desenvolvido pela Academia RTP, escrito e realizado por André Vieira, efetivamente superou “O Último Verão”, escrito por Francisco Moita Flores e realizado por Lourenço de Mello – incluído na iniciativa "Grandes Histórias - Toda a Gente Conta" da *Plural Entertainment*. Aquilo que realmente mais espanto causa é o facto de uma produção amadora – saída da Academia RTP, conseguir suplantear em *share*, ainda que só por uma décima percentual, uma produção profissional e com um elenco reconhecido e possivelmente caro. Obviamente que se atendermos aos dados abaixo, rapidamente conclui-se que “O Último Verão” foi visto por mais 250, 2 mil espectadores do que “A Rapariga da Máquina de Filmar”, no entanto convém ressaltar que isso tem que ver com o horário de exibição, o que, considerando o *share*, revela que às 00:38 horas o universo de espectadores é consideravelmente inferior do que às 21:48 horas – que é em pleno horário nobre.

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Dom, 26 Ago 2012	1	21:48:43	01:00:05	313	3,3

Grelha 1 – Dados de emissão “O Último Verão”  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado



Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Sáb. 24 Mar 2012	1	00:38:14	01:15:39	62,8	0,7

Grelha 5 – Dados de emissão “A Rapariga da Máquina de Filmar”

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Portanto, fica a consideração de que, dado o *share* e o horário de exibição dos dois programas, é possível que, caso passasse em horário nobre, “A Rapariga da Máquina de Filmar” poderia ter superado os 313 mil espectadores de *rating* que “O Último Verão” obteve, assim como o contrário é verdade – “O Último Verão” dificilmente bateria os 62, 8 mil espectadores conseguidos pela “Rapariga da Máquina de Filmar”.

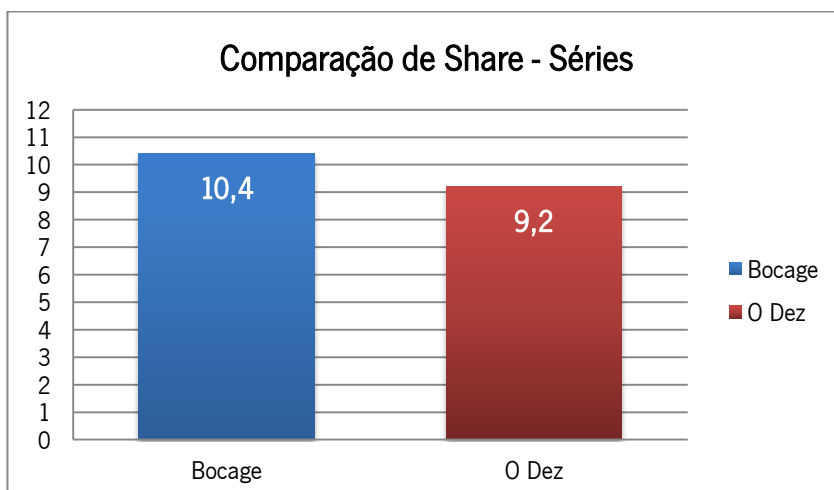


Gráfico 10 – Comparação de Share – Séries (adh%)

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Relativamente às séries, temos aqui um caso muito curioso. Bocage é uma série de época que retratava a vida de Manuel Maria Barbosa du Bocage, um famigerado e genial poeta português que viveu em finais do século XVIII. Foi escrito por Filipe Homem Fonseca e Mário Botequilha e realizado por Fernando Vendrell.

Em relação a “O Dez”, estamos perante um outro caso peculiar. É que “O Dez” é uma série composta não por episódios regulares, mas antes por curtas-metragens de 10 minutos que, agrupadas, fizeram 100. Na realidade, “O Dez” resultou numa minissérie que começou na *web* (na SAPO) e só depois passou para a plataforma televisiva (na RTP). Os dez “episódios”, ou segmentos, foram escritos por dez autores da *Stopline Films*, alguns dos quais tiveram a oportunidade de realizar

os segmentos que escreveram – sendo que cinco deles foram realizados por apenas um guionista de um dos episódios, que além disso foi supervisor-geral de todos os textos. Assim temos uma minissérie realizada por habituais guionistas, que foi separada em duas partes e emitida num só fim de semana. Para referência ficam os dados da ficha técnica da obra que especificam o seguinte em relação à autoria e à realização:

- Realização: Leandro Ferrão (segmento "*Gnosis*"), Paolo Marinou-Blanco (segmentos "Prólogo", "Mudar de Vida", "Cara ou Coroa", "Esqueleto no Armário", "Manobra de *Heimlich*", "Amnésia", "O Barbeiro", "Epílogo") João Nunes (segmento "O Presente") e Pedro Varela (segmento "Anestesia");

- Autoria: Guionistas Supervisores - Paolo Marinou-Blanco (e também autor dos segmentos "O Barbeiro" e "Epílogo") e João Nunes (e também autor dos segmentos "O Presente", "Mudar de Vida", "Prólogo" and "Anestesia"), Leandro Ferrão (segmento "*Gnosis*"), Filipe Homem Fonseca e Nuno Markl (segmento "Esqueleto no Armário"), João Quadros (segmento "Manobra de Heimlich", Hanna Reisch (segmento "Fonte dos Desejos") e Pedro Vintém (segmento "Amnésia").

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
13 Jan 1999 a 03 Mar 2000	8	22:54:21	06:33:49	300,2	3,2

Grelha 2 – Dados de emissão "Bocage"

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Sáb. 13 Mar 2010	2	23:28:50	01:40:03	157,9	1,7

Grelha 6 – Dados de emissão "O Dez"

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Os resultados comparados de ambos os casos mostram um forte equilíbrio entre os dois objetos de estudo. Apesar de "Bocage" ter conseguido uma média de espectadores superior, na realidade quase o dobro de "O Dez", tem a seu favor para tal dois fatores: por um lado o horário de exibição dá-se mais cedo – ainda em horário nobre, diferindo em meia hora do outro programa em questão, e por outro lado, teve mais exibições, o que significa que teve mais tempo no ar, resultando daí, potencialmente, uma maior fidelização do público. A acrescentar há ainda a possibilidade de que, por ter sido anteriormente exibido na *net*, isso possa ter retirando alguma audiência que, por já ter

assistido, não tenha querido visualizar novamente – sem que isso represente um fator negativo ou positivo já que poderá haver pessoas que, por princípio não gostem de ver coisas repetidas e outras que vejam várias vezes algo que já viram.

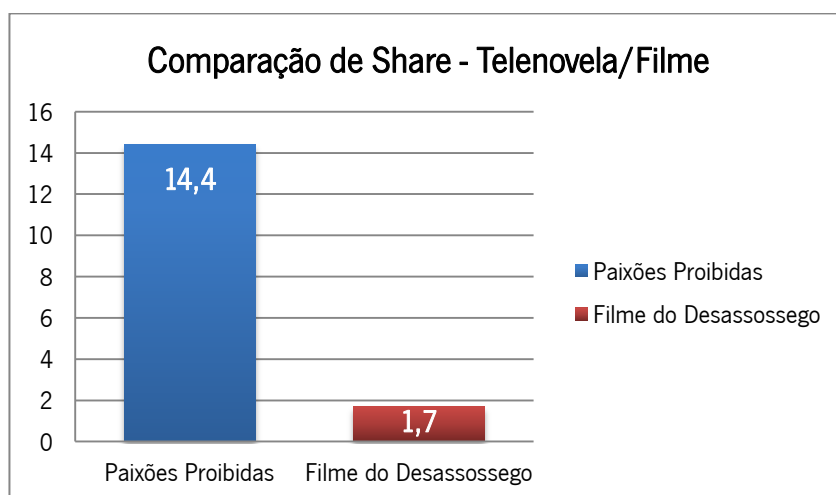


Gráfico 11 – Comparação de Share – Telenovela/Filme (adh%)

Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

No que toca a novelas não me foi possível comparar dois produtos distintos, já que não consegui encontrar um exemplo de uma novela escrita e realizada pela mesma pessoa, tal é a dinâmica comercial deste produto audiovisual. Assim tomei uma novela por comparação com um produto que diferente de todos os outros, e afinal, o único que faltava para esta análise – um filme produzido para cinema cujas diferenças para o telefilme já foram explicada anteriormente<sup>11</sup>.

Escolhi para análise a telenovela “Paixões Proibidas”, uma coprodução RTP com a TV Bandeirantes (Brasil), escrita por Aimar Labaki e realizada por Ignácio Coqueiro, a ser comparada com o “Filme do Desassossego” desenvolvido e criado por João Botelho.

De atentar que “Paixões Proibidas” foi uma novela que gerou alguma controvérsia, a julgar pelo artigo de João Quaresma: “Regresso da novela ao horário nobre da RTP gera controvérsia” – publicado no Jornal de Notícias a 9 de setembro de 2007<sup>12</sup>, uma vez que esta telenovela surge numa altura em que, assumindo o seu papel de Serviço Público de Televisão, a RTP teria deixado de exibir telenovelas em *prime time* de modo a providenciar uma oferta diferenciada dos canais privados, e porque a telenovela é um produto comumente depreciado no que a qualidade diz respeito pelo público erudito.

<sup>11</sup> ver página 81

<sup>12</sup> Anexo II - Artigo Jornal de Notícias

No entanto, por ser uma novela de época, esta poderia ser considerada de serviço público, ainda que a sua aparição naquele horário e naquele canal tenha causado indignação a uma parte do público.

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
09 Jan 2007 a 14 Set 2007	140	22:41:43	96:42:43	457,4	4,8

Nota: dados da primeira emissão

Grelha 3 – Dados de emissão “Paixões Proibidas”  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Sáb. 21 Abr 2012	1	22:43:18	01:58:34	50,5	0,5

Grelha 7 – Dados de emissão “Filme do Desassossego”  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Ainda assim, “Paixões Proibidas” conseguiu uns consideráveis 14,4 de *share*, mais do que seria suposto tendo em conta a concorrência que já teria fidelizado público a essa hora, em programas semelhantes e aos fatores de contestação que surgiram no lançamento da novela, mas, ainda assim, um *share* insuficiente para o que costuma provir deste tipo de programação.

Controvérsia gerou também o “Filme do Desassossego”. Só que, em sentido inverso, é difícil considerar que os escassos 1,7 de *share* sejam um resultado negativo tendo em conta que passou na RTP2, que, como se sabe, tem as audiências muito mais baixas do que os restantes canais em sinal aberto, devido ao seu cariz cultural e a um público-alvo muito mais fechado. E mesmo que se possa alegar que a exibição do filme se tenha iniciado ainda dentro do horário nobre, a verdade é que, por ter sido num sábado, isso acaba por funcionar como atenuante, visto que poderemos facilmente deduzir dos hábitos sociais que será uma hora em que muita gente estará a aproveitar o fim de semana no exterior, ou fazendo algo que não ver televisão.

Tendo em conta o gráfico abaixo, concernente ao *share* mensal dos canais em sinal aberto no intervalo de tempo compreendido entre Agosto de 2009 e Agosto de 2011 é seguro dizer que, exibido em Abril de 2012, o “Filme do Dessassossego”, que além disso já tinha passado nos cinemas, não terá desiludido, mas também não terá impressionado, o mesmo tendo ocorrido com “Paixões

Proibidas”, que, ainda assim esteve muito aquém do *share* mensal da RTP1 no mesmo intervalo de tempo, tal como dos programas exibidos a essa hora nesse canal.

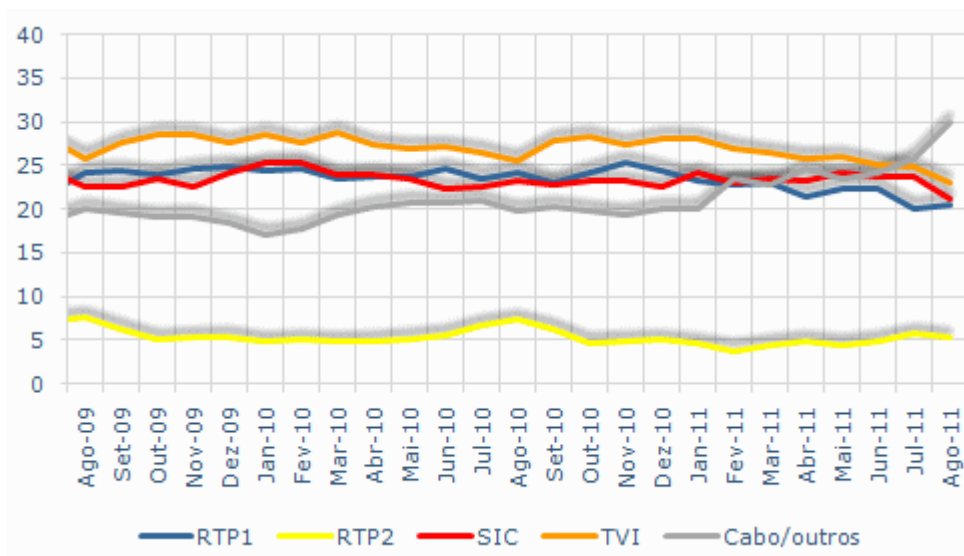


Gráfico A1 – Evolução do share de audiência mensal (adh%)  
Fonte: MediaMonitor/Marktest Audiometria

Um programa que não terá desiludido foi “Nós os Ricos” com Mário Zambujal e José Fanha como autores e Fernando Ávila na realização. No que a audiências diz respeito, “Nós os Ricos” obteve um *share* apreciável da primeira vez que foi emitido – 27,5%, ainda que os dados remontem aos finais dos anos 90 e inícios dos anos 2000, quando a internet não era ainda o fenómeno que é hoje, nem a cabo teria tantos assinantes e espectadores. Daí, o sucesso de “Nós os Ricos” pode ser relativizado e, devido à sua formula gasta, não conseguiu o mesmo número de audiências quando repetido em 2008.

Do mesmo modo, “Ai...Life” de Herlander Peiroteu, que data de 1989, foi repetido em 2001 à mesma hora que “Nós os Ricos” seria repetido pela segunda e última vez em 2008. É possível que, quando foi exibido pela primeira vez, “Ai... Life” tenha mesmo conseguido bater o *share* e o *rating* de “Nós os Ricos” até porque em 1989 ainda estava a aparecer a internet e a restante oferta de televisão em canal aberto e cabo só chegariam em 1992. Portanto, quando “Ai...Life” se mostrou ao país pela primeira vez só teria a concorrência do programa que estava a passar na RTP 2.

Assim, fazendo valer a máxima de que “a verdadeira qualidade mede-se pela capacidade das audiências de um dado programa conseguirem manter-se em valores significativos quando tirados do seu contexto social, isto é, quando exibidas muitos anos depois e ainda assim conseguirem despertar um interesse elevado, mesmo já não sendo novidade”, então será justo, e até mais razoável, comparar

“Nós os Ricos” e “Ai... Life” segundo os dados das suas repetições, até porque confluem numa igualdade de situação – o mesmo canal, a mesma hora, e uma distância semelhante da primeira emissão à última repetição: oito anos no caso de “Nós os Ricos” e 12 anos no que toca a “Ai...Life”.

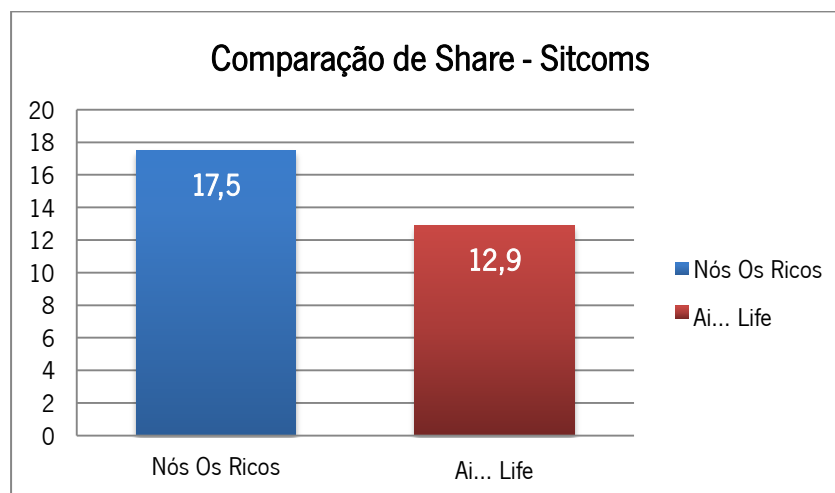


Gráfico 12 – Comparação de Share – Sitcoms (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Sendo que a única diferença entre estes dados cinge-se ao número de emissões – “Nós os Ricos” tem mais episódios, e tendo em conta que da primeira exibição à última de “Nós os Ricos” em relação ao “Ai...Life” vai menos tempo, é natural o equilíbrio que é ligeiramente ascendente em favor de “Nós os Ricos”. Neste caso não há como negar que um programa com realizador e autor distintos leva ligeira vantagem sobre um programa de autor, ainda que se possam admitir essas condicionantes em defesa de “Ai..Life”.

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Repetição: 02 Jan 2008 a 01 Mar 2008	14 de 46	03:26:19	06:12:17	37,3	0,4

Grelha 4 – Dados de emissão “Nós os Ricos” - repetição  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Data Emissão	Emissões	Hora Início	Duração	Rat	Rat%
Repetição: 12 Ago 2001 a 04 Set 2001	5	03:29:18	00:47:00	16,4	0,2

Grelha 8 – Dados de emissão “Ai... Life”  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Este é o resultado procedente da análise de audiências. É justo dizer que há uma vantagem, não muito significativa, dos programas em cujo autor e realizador são entidades distintas. No entanto convém ressaltar que o horário preferencial em que os programas foram colocados na grelha deu-lhes mais possibilidades de sucesso. Para mais, no caso, por exemplo dos telefilmes, as audiências podem ser relativizadas na relação com os gostos, visto que são um acontecimento isolado, que depois pode ser repetido. No caso das séries, telenovelas e *sitcom's* já se pode falar numa fidelização do público que determina uma relação de afetividade.

Não obstante, há mais indícios e vestígios da receção do público onde podemos procurar uma opinião direta dos telespetadores em relação aos programas que veem. Um dos portais mais conceituados é o IMDb (*The Internet Movie Database*), um repositório de opiniões aberto à comunidade.

Tal como referi, hoje em dia a internet é estrategicamente utilizada para seduzir e fidelizar público, funcionando muitas vezes também como uma extensão de um programa. Muitas séries norte-americanas criam mesmo áreas especiais no site da produtora dedicadas a curiosidades e outras informações que não são possíveis fornecer durante a exibição da série.

Há também aqueles casos como “O Dez”, especialmente produzidos para a web (em *webisódios*), ou, há ainda a possibilidade dos programas serem vistos *a posteriori* na internet, quer para se rever alguma cena específica, quer para se ver um programa que se tenha perdido em direto devido a alguma impossibilidade – apesar disto ser já possível fazer para os assinantes da cabo e futuramente talvez seja possível em sinal aberto quando o aparelho da TDT se tornar mais sofisticado.

Sendo assim, e tendo em conta que não tenho acesso aos dados de visualização na internet – pelo menos nas plataformas oficiais - podemos, no entanto, utilizar a *web* como depósito de opiniões, então através da plataforma do IMDb para ter noção da receção da audiência especializada – tendo em conta que não será qualquer um a dar-se ao trabalho de ter uma conta no portal e votar nos programas de TV e filmes que vai visualizando. O IMDb tem um sentido viral muito forte e trata-se mesmo de um

*opinion maker*, cuja maior força e fraqueza prende-se com o facto de as pontuações serem exclusivamente dadas pelos internautas, sem discriminação de dados. Ainda não se tratando de um canal oficial, o valor dos dados indicados pelo IMDb não podem no entanto ser descurados para quem procura por valores de qualidade e pelas predisposições mentais do grande público.

Assim, fica como referência os dados relativos à afinidade e às escolhas do público em relação aos programas que recolhi como amostra para esta dissertação, numa escala de zero a dez.

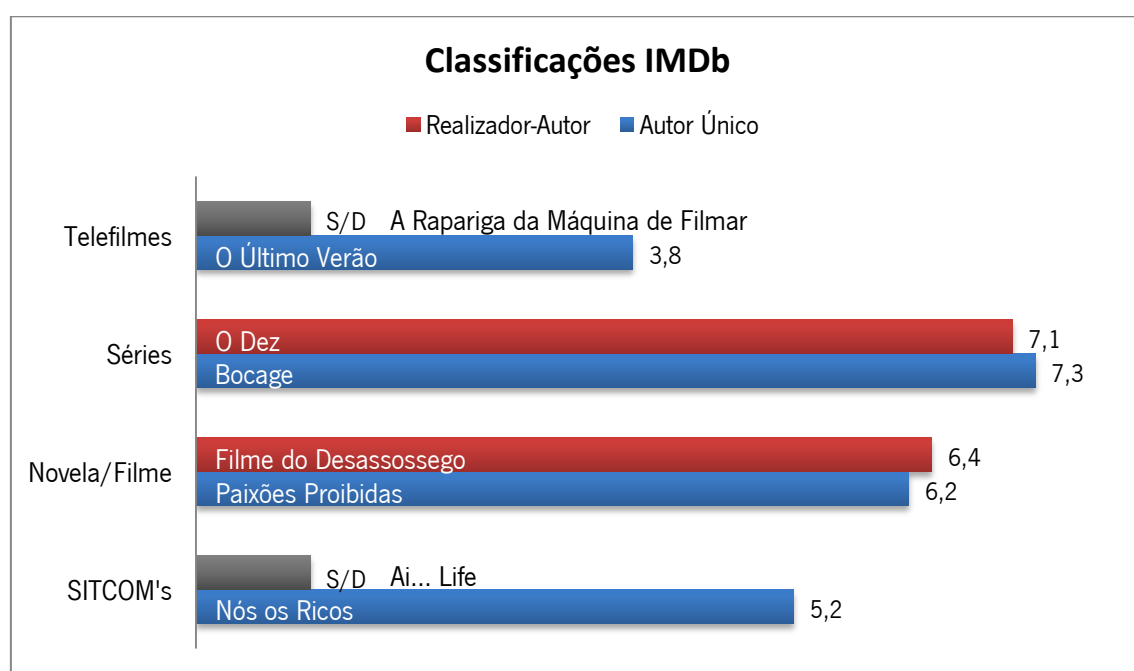


Gráfico 13 – Classificações IMDb relativos aos dados em análise (rank. 0-10)  
 Fonte: <http://www.imdb.com/> (15/10/12 às 21:36)

Infelizmente, a falta de revisões por parte dos internautas em dois dos objetos de estudo que selecionei para análise impedem-me de estabelecer uma comparação entre os programas que permitisse chegar a conclusões sólidas. No entanto, ainda assim, é possível induzir destes dados alguns apontamentos interessantes. Atentando ao gráfico 13 podemos verificar, por exemplo, que as qualificações atribuídas pelos votantes às séries assemelham-se, curiosamente, aos indicadores de audiências, que podemos considerar elevadas para o horário de exibição. Também na opinião que deixaram no IMDb, a combinação de votos dos vários internautas resultou em médias bastante apreciáveis para ambas as séries separadas somente por duas décimas, mas, uma vez mais, com vantagem para a obra realizada por um profissional diferente da que escreveu.



Não menos curioso é o caso da categoria telenovela/filme de cinema, que aqui apresenta informações opostas às audiências, visto que, não somente a classificação da telenovela “Paixões Proibidas” não se superioriza de uma forma tão categórica, como nem sequer se superiorizou e foi batida em dois décimos pelo “Filme do Desassossego”, que apresentara níveis baixíssimos de audiência, o que é prova clara de que o canal e a hora de exibição podem realmente “esconder” um bom programa do grande público.

Nota ainda para a *sitcom* “Nós os Ricos” que, para os níveis audiência que teve, ostenta, de momento, uma classificação muito aquém do que seria de esperar – o que pode indiciar o seguinte: aquilo que pode levar uma pessoa a ver um programa pode não ter nada que ver com a qualidade que essas pessoas conferem ao programa, mas por nele distinguirem alguma característica que lhes interesse – o que neste estudo diríamos serem códigos perceptivos e/ou culturais.

Por sua vez “O Último Verão”, que teve uma média de 313 mil olhares atentos enquanto era emitido, acabou por ser mal considerado pelas opiniões dos internautas, fracasso que junta a um índice médio de audiências dececionante para o horário e dia de exibição de que beneficiou e ao qual pode juntar o “embaraço” de ter sido batido em *share* por um programa “amador” da Academia, ainda que, no que toca ao *share* possa ser mais fácil garantir níveis superiores a uma hora mais tardia, já que o público desta hora é mais diferenciado.

Por fim, referência para a ausência de classificações referentes à *sitcom* “Ai... Life” e ao telefilme “A Rapariga da Máquina de Filmar” que por si só funcionam como dados e indícios ou de uma falta de interesse ou uma falta de conhecimento do público que pode derivar, no primeiro caso de ser uma obra que passou despercebida, ou que foi vista por uma faixa etária que não tem hábitos de participação na *web*, e no segundo caso, talvez por ser uma obra recente e que ainda não se propagou o suficiente pelo universo potencial de espectadores.

Em suma, e tendo sempre em consideração os dados recolhidos, é seguro afirmar que as audiências dizem alguma coisa da qualidade de um produto audiovisual, mas não contam a história até ao fim. De facto, aquilo que podemos confirmar é que o horário de exibição é o fator mais determinante, e não parece haver nada que indique que um programa só terá sucesso se seguir as tendências dos restantes canais, mas antes por manter-se em conformidade com os hábitos sociais em vigência, que explica, por exemplo, a baixa audiência do “Filme do Desassossego” em relação a “Paixões Proibidas”, quando os dados do IMDb, exclusivamente introduzidos por utilizadores independentes, mostram uma preferência em contrário.

É óbvio que falta apurar o número de votos e a média de idades dos votantes, mas os dados do IMDB não deixam de ser significativos como amostra, ainda que falte caracterizar essa amostra.

Como dados finais, resta mostrar as comparações totais entre programas com realizador e autor distintos e autor único. Como já se sabe, devido a constrangimentos de grelha, os programas realizado por um agente diferente do autor leva clara vantagem em relação a todos os indicadores de *rating* devido ao horário de exibição, como se pode confirmar nos gráficos que se seguem.

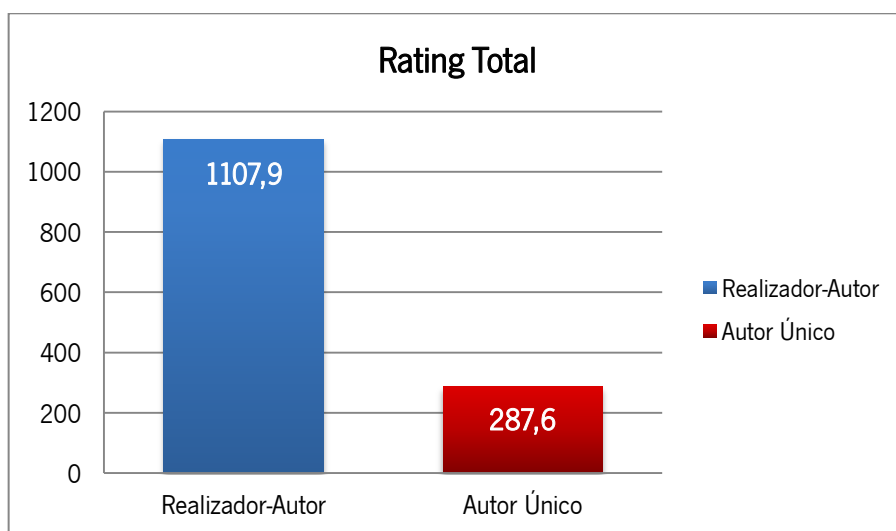


Gráfico 14 – Rating Total (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

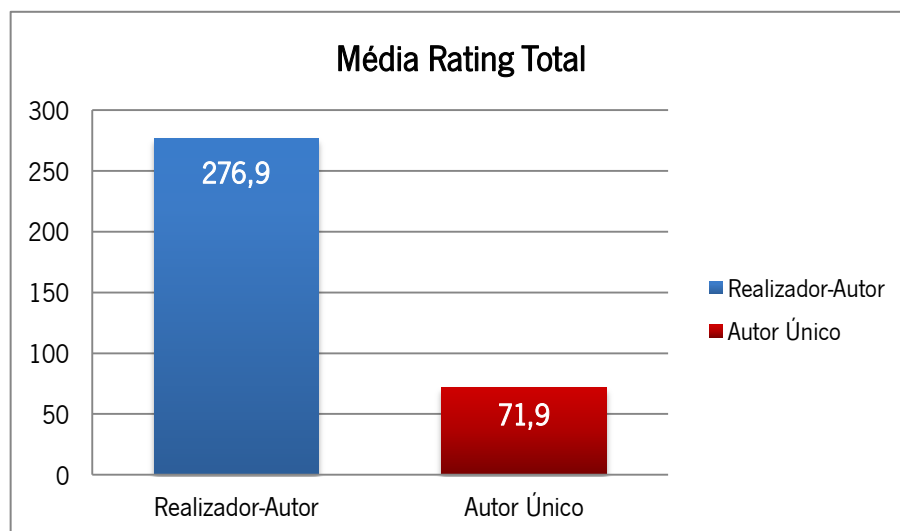


Gráfico 15 – Média de Rating Total (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

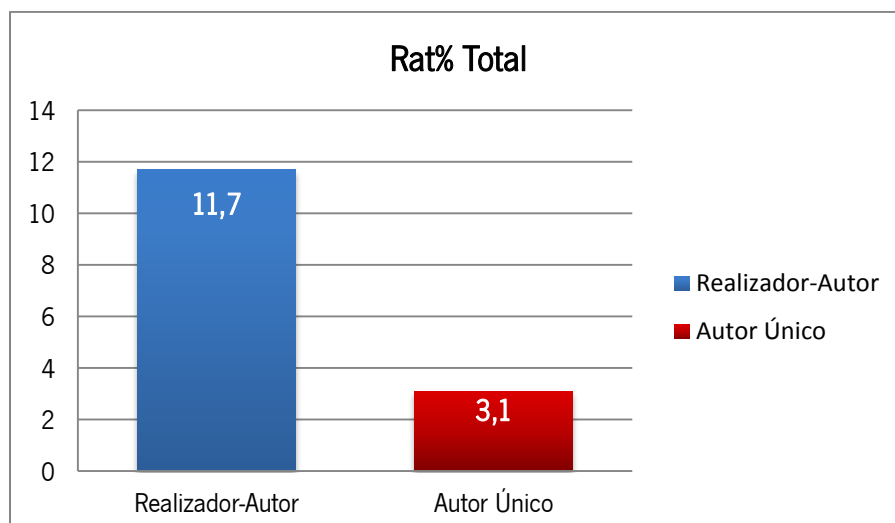


Gráfico 16 – Rating % Total (adh%)  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

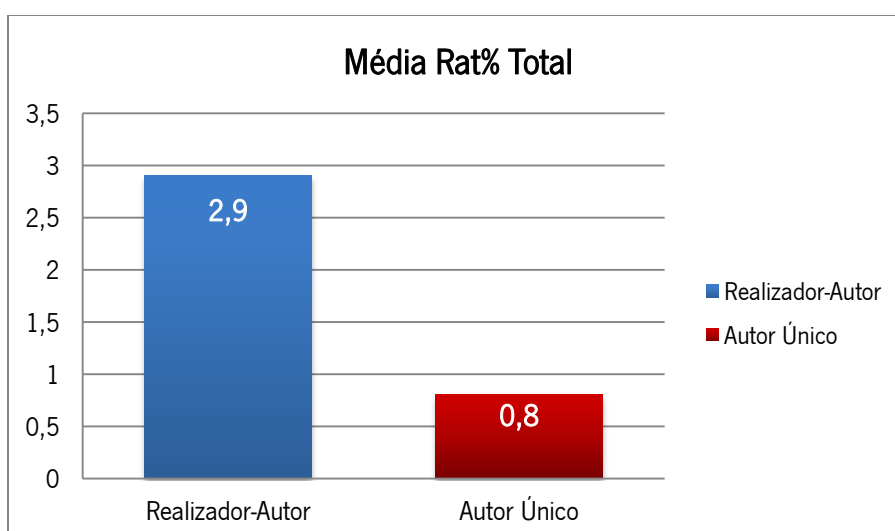


Gráfico 17 – Média Rating % Total (adh%)  
 Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Porém, ainda que fiquem como indicação, e ainda que fosse um dado preferencial entre programas exibidos sempre à mesma hora, os *ratings*, nestes contexto, não nos servem para uma comparação rigorosa, atendendo à divergência de dados – isto é, um *rating* é mais preciso para uma comparação quanto mais semelhança haja entre as variáveis de emissão.

Não acontecendo isto temos de nos voltar para o *share* que é um indicador mais assertivo nesta situação visto que este método centra-se na percentagem de espectadores daquele dado momento, comparando a audiência total de uma dada hora – que pode ser diferente de outra – entre todos os canais.

Assim, o *share* mostra-nos as preferências totais de uma dada amostra, o que acaba por atenuar a variável da hora de exibição. Se, então, considerarmos os gráficos abaixo é desde logo evidente que os programas com autor único ganham preponderância em relação aos programas de realizador e autor distintos, tendo estes, no entanto, atingido somente metade do valor do *share* da outra categoria de análise

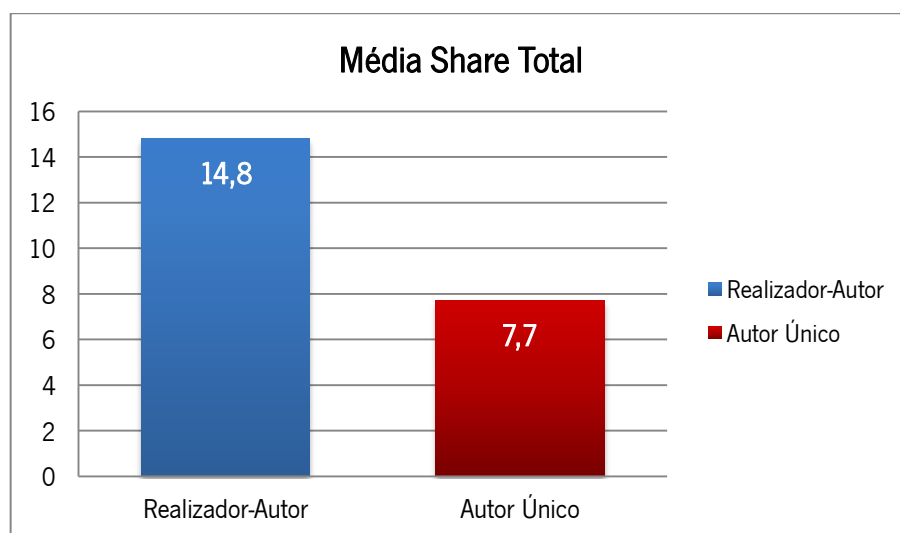


Gráfico 18 – Média Share Total (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Em relação à hora média de exibição, o gráfico apresentado na página seguinte reflete o intervalo de tempo em que todos os programas começaram a ser exibidos e a média de cada agrupamento de quatro. Ainda que o gráfico esteja influenciado por duas exibições, uma para cada lado, já por volta das 03:30 horas, a verdade é que, se excluirmos esses dois programas (ambos *sitcoms*) a média de horas dos programas com trabalho separado seria às 22:16h e os limites do intervalo nunca extravasariam as 23:00 horas. Já em relação aos programas da segunda categoria, sem apresentarem os dados da *sitcom* teriam uma hora média a rondar as 23:36 horas, rompendo o intervalo de tempo do *prime time*.

Por si só, estes dados demonstram já a vantagem de exposição das obras com trabalho separado em relação a trabalhos de autor, quando não se tratam de repetições. Por isso, embora reconhecendo que, industrialmente sejam mais viáveis pela rapidez de processos, do qual deriva a preferência nas posições da programação, nada nos garante que, em igualdade de circunstâncias, um trabalho de autor não possa oferecer o mesmo número ou um número superior de audiência nos trabalhos de ficção.

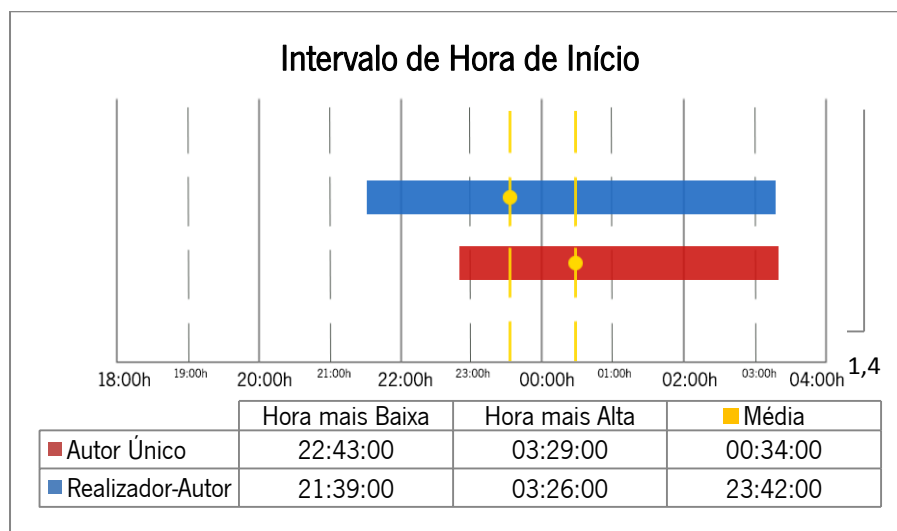


Gráfico 19 – Intervalo de Hora de Início dos Programas (adh%)  
Fonte: RTP Gabinete de Audiências e Estudos de Mercado

Resta, então dizer é possível fazer uma aproximação de uma relação de qualidade através das audiências quando se arranjar uma fórmula para combinar e relacionar o *share*, ou mesmo o *rating* ao horário de exibição, sendo que estes valores também teriam de ser combinados com as médias de audiências dos canais de modo a garantir a inclusão dos hábitos sociais como indicador. Da fórmula derivaria um resultado que depois seria preciso ajustar a uma escala de valor. Para confirmar esses resultados, dever-se-á complementar a análise com a grande sintagmática de Christian Metz que poderá corroborar o método.

Os dados da análise que ficam servem, pois, como um primeiro passo rumo à qualificação das obras audiovisuais, explorando de que modo uma obra que seja realizada pelo seu guionista pode apresentar vantagens nessa mesma qualificação, sendo que, as primeiras evidências apontam para que essa possibilidade e esse método sejam plausíveis.

## CAPÍTULO V

### Considerações Finais

---



Finda esta experiência profissionalizante, considero ter sido um privilegiado por ter feito parte da equipa que compôs a primeira edição da Academia RTP. De facto, o meu conhecimento daquilo que é a televisão em nada tem de comparável com o que sabia em maio de 2011 quando iniciei funções na Academia RTP. No entanto, apesar da experiência enriquecedora, que me mostrou caminhos que não conhecia, carreiras nas quais não tinha voltado a minha atenção e agora olho como o meu futuro, a investigação que encetei para esta dissertação trouxe luz a muitas questões que não me tinha apercebido durante o estágio em relação à função do guionista.

Em Portugal dificilmente há um volume de trabalhos significativo que permita a um guionista ficar agarrado a uma só produtora, e por isso este tem de fazer flutuar o seu trabalho pelas várias organizações capazes de produzir obras na área do audiovisual. Para lançar uma carreira de guionista é preciso disciplina e força de vontade pois é preciso que o trabalho seja muitas vezes autoproposto – este deve partir da vontade do guionista em que se faça algo, sendo que depois é preciso apresentar o resultado desse trabalho às produtoras. Se o seu conhecimento do mercado conjugado com a capacidade de contar histórias em linguagem audiovisual render frutos no final da produção, então poderão começar a surgir trabalhos encomendados – nos quais o guionista transforma a ideia de alguém (normalmente um produtor) numa história.

Não obstante, é inegável que, se é preciso saber contar histórias e conhecer o mercado para vingar, também é preciso ser feliz com a equipa que vai dar movimento às palavras no papel. Ainda que este trabalho não tenha encontrado provas evidentes de que isso aconteça, a verdade é que, uma boa história, por si só, não garante um produto final bem-sucedido e de reconhecida qualidade.

Ora foi precisamente esta questão que me lançou a questão de estudo desta dissertação visto que, pelas conversas informais que travei com alguns profissionais de televisão, não irá assim há tanto tempo quando a função de guionista começou a ser entendida como uma profissão isolada e especializada e de cariz estritamente audiovisual. Nos seus primórdios, o guionismo em Portugal ter-se-á iniciado por um núcleo restrito e fechado de pessoas oriundas do teatro e do jornalismo que se especializaram na escrita televisiva.

Hoje em dia, o ensino superior já garante a aprendizagem da escrita especializada para televisão e cinema, mas ainda sem grande profundidade, que permita descobrir a vocação a novos talentos e lhes direcione a capacidade de escrita para este ramo.

Como tal, não posso deixar escapar a oportunidade de enfatizar, nestas últimas linhas, o espaço que a Academia RTP preenche no panorama do audiovisual português. De facto esta iniciativa vem criar um espaço para lançar os jovens no mundo do trabalho, já num ambiente e num contexto laboral



aproximado ao de uma produção profissional, o que cria um espaço de experimentação de baixos riscos mas com a exigência e expectativas e responsabilidade de conseguir algo passível de constar na grelha da RTP sem desprestígio da marca.

Além disso, a Academia RTP veio recuperar uma dinâmica perdida nas instalações da RTP do Monte da Virgem, descentralizando as produções e reaproveitando recursos que estavam em clara quebra de produtividade.

Seria interessante que esta iniciativa continuasse por muitos anos – e ela vai já na sua segunda edição – para que se desse asas a este espaço de formação de novos profissionais de todas as áreas para evoluir, organizar e implementar com tempo e solidez. Isto traria, certamente, novos profissionais e novas ideias a uma área que carece de uma reforma estrutural e de uma metamorfose absoluta, assim como seria importante não perder as infraestruturas atuais – pelo que a Academia tem esse condão, uma vez que pode justificar o incremento das condições atuais.

Filtrando as valências da Academia RTP para o guionismo, este pode ser um espaço aberto a novos registos, a possibilidades mais complexas, fora do âmbito industrial, ou antes, protegidos dos hábitos sociais de consumo, tentando acompanhar e trazer a novas tendências para o país e, porque não, exportar novas tendências.

Para conseguir algo do género, e tendo em conta que na Academia RTP há uma maior abertura à novidade, a questão dos saberes e das competências de um guionista voltam à baila já que, para consegui-lo, estes não podem ser simplesmente bons escritores ou bons contadores de histórias – é preciso que sejam, invariavelmente, autênticos cineastas – que entendam a indústria e como esta se faz. Quanto mais conhecimento de todas as áreas tiver um guionista e quão mais informado acerca daquilo que se faz pelo mundo e quão mais disciplinado for, mais hipóteses tem de ser bem-sucedido.

Tendo em conta estes pressupostos fica menos difícil entender que um guionista não pode pedir coisas à produção sem entender a produção, assim como transparece a ideia de que um guionista pode tornar-se num bom realizador – no realizador da sua obra – com benefícios que poderão ser comprovados assim que se crie uma métrica de qualidade que confirme exatamente em que características (através da divisão das várias operações de uma obra sintagmas) é que se ganha ou se perde quando um guionista realiza aquilo que escreve.

Apesar de inconclusivos, os dados analisados nesta dissertação mostram indícios de que tal é possível. Tendo em consideração que este trabalho não é um estudo acabado, fica em aberto a possibilidade a um novo estudo de tentar encontrar diferenças nas obras de ficção para televisão, que

possa contribuir para a identificação de práticas de produção improficuas e que permita, como tal, elimina-las.

Deixo as minhas últimas palavras para possíveis estudos posteriores no sentido de se focalizarem na compleição da “tabela de montagem”, descobrindo mais sintagmas que possam cobrir todas as categorias de análise, sendo que poder-se-á encetar uma pesquisa por sintagmas que se reportem aos erros de linguagem audiovisual (por exemplo, *raccords*), neste caso, que podem ser importantes para quantificar e comparar os erros entre as obras de trabalho separado com as de autor único.

- AUMONT, J. (1983). *L'Esthétique du film*, Paris: Nathan
- BETTENCOURT, L. (2007). *A Organização Narrativa em Adultos*, Braga: Tese de Mestrado, Universidade do Minho
- BORDWELL, D. (1993). *Narration in mimetic theories of narration*, Lisboa: Pergaminho
- CASETTI, F. & CHIO, F.D. (1999). *Análisis de la Televisión*, Barcelona: Paidós
- COMPARATO, D. (1993). *Da criação ao Guião*, Lisboa: Pergaminho
- FIELD, S. (1982). *Manual do Roteiro*, Rio de Janeiro: Objetiva
- FOSSARD, E. & RIBER, J. (2006). *Writing and producing for television and film*, Paris: Nathan
- HAUGE, M. (2011). *Writing Screenplays That Sell*, Londres: Methuen Drama
- MARTIN, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*, Lisboa: Dinalivro
- MÄUSLI T. (2000). *Docu-fiction: Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation*, Lugano: Università della Svizzera Italiana
- METZ, C. (1990) *Film Language: A Semiotics of Cinema*, Chicago: University Of Chicago Press
- METZ, C. "La grande syntagmatique du film narratif" in *Communications*, 8
- MOSS, H. (1998). *Como Formatar o Seu Roteiro*, Rio de Janeiro: Livraria da Travessa



- NOGUEIRA, L. (2010). *Laboratório de Guionismo*, Covilhã: LabCom Books
- PENAFRIA, M. “*Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*” in *VI Congresso SOPCOM*, Abril de 2009
- QUIVY, R. & CAMPENHOUDT, L. V. (1992). *Métodos de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva
- SEGER, L. (2008). *Como Triunfar Como Argumentista*, Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca

## Outras Referências

---

- TEVES, V. H. (2007). *RTP 50 anos de História*. Lisboa: Livros RTP [<http://213.58.135.110/50anos/> – acedido em 29-07-2012]
- Marktest Audiometria [<http://www.marktest.com/wap/a/n/id~1915.aspx> – acedido em 11-10-2012]
- The Internet Movie Database [[www.imdb.com](http://www.imdb.com)] – acedido em 16-10-2012]


- Lista de Programas Produzidos pela RTP segundo IMDb –  
[<http://www.imdb.com/company/co0010977/>] – acedido em 22/10/2012]

All

[Register](#) | [Login](#) | [Help](#)

[Movies](#) ▾ [TV](#) ▾ [News](#) ▾ [Trailers](#) ▾ [Community](#) ▾ [IMDbPro](#) ▾ [Apps](#) ▾ [Your Watchlist](#)

### Radiotevisão Portuguesa (RTP) [pt]



IMDbPro.com offers expanded company and employee contact details for over 50,000 companies in the entertainment industry as well as representation listings for over 120,000 individuals, including actors, directors, and producers.  
[Click here for a free trial!](#)

More information for this company is available on [IMDbPro](#).

Contact:	<a href="#">Available only on IMDbPro</a>
Branches:	<a href="#">Available only on IMDbPro</a>

Filmography as: [Distributor](#), [Production Company](#), [Miscellaneous Company](#)

**Distributor - filmography**

1. ["Família Açoreana"](#) (2013) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*
2. ["Hotel Cinco Estrelas"](#) (2013) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*
3. ["Odisseia"](#) (2013) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*
4. [Solidão](#) (2012) (TV) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*
5. [Encosta-te a Mim](#) (2012) (TV) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*
6. ["Perdidamente Florbela"](#) (2012) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*
7. [E Depois, Matei-o](#) (2012) (TV) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*
8. ["Depois do Adeus"](#) (2012) ... *Distributor (2012) (Portugal) (TV)*

- Artigo Jornal de Notícias [[http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content\\_id=683611](http://www.jn.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=683611) –  
acedido em 15-10-2012]





**Diretor**  
 Manuel Tavares

INICIATIVAS  
 LOJA DO JORNAL  
 CLASSIFICADOS

INÍCIO MULTIMÉDIA BLOGUES TENDÊNCIAS OPINIÃO DOSSIÊS CIDADÃO REPÓRTER SERVIÇOS

LOGIN/REGISTO

Últimas Política Sociedade Segurança Economia País Mundo Desporto Cultura Gente Tecnologia

Pesquisa

## Regresso da novela ao horário nobre da RTP gera controvérsia

Publicado em 2007-01-09  
DOAG QUARESMA

Like Sign Up to see what your friends like.

Share 0 Tweet 0 LinkedIn Share 0 +1

O regresso, esta noite, da telenovela ao horário nobre da estação pública, passados seis anos "Senhora das Águas" foi a última - tem sido motivo de reacções de desagrado. "Paixões Proibidas", uma co-produção entre a RTP e a TV Bandeirantes brasileira, ontem apresentada por Nuno Santos, director de Programas da estação, que conta no elenco com Virgílio Castelo e São José Correia, estreia às 21 horas.

Por parte da concorrência, sobre a hipótese de a RTP apresentar novelas em horário nobre, José Eduardo Moniz, disse, a 15 de Dezembro, que a "única palavra" que podia usar sobre a investida era "escândalo". O director-geral da TVI lembrou que "depois de todas as críticas que têm vindo a ser feitas ao longo dos anos, em que se apontou a

FERRAMENTAS
 

- Comentar
- Imprimir
- Distribuir
- Enviar
- Aumentar
- Diminuir

ESTATÍSTICAS
 

- Patrocínio

Multimédia
 

- Cidadão Repórter
- Em Destaque



Videos  
Conheça um aeroporto gerido pela empresa que tem interesse na ANA

MULTIMÉDIA
 

- INTERNACIONAL ETINA
- LAUDE
- EDIÇÕES MI
- O NOSSO
- INAUGURAÇÃO
- PARQUE



- Complemento Centro de Produção do Porto –

[<http://www.rtp.pt/noticias/?article=288515&layout=121&visual=49&tm=6&>]


NOTÍCIAS DESPORTO TV RÁDIO RTP Play MAIS RTP


Blogues | Diretos | Programas | Galeria | RSS

INÍCIO VÍDEO E ÁUDIO PAÍS MUNDO POLÍTICA ECONOMIA CULTURA DESPORTO BOLSA TRÂNSITO TEMPO ESPECIAIS IMAGEM DO DIA

RTP / Início / Economia

## Centro de Produção do Porto da RTP comemora 50 anos

© 2009 LUSA – Agência de Notícias de Portugal, S.A.  
20 Out, 2009, 18:26

O Centro de Produção do Porto (CPP) da RTP comemora hoje os 50 anos da inauguração das instalações e início de emissões da empresa a partir de Vila Nova de Gaia.

Fonte da RTP disse à agência Lusa que o cinquentenário foi assinalado com uma emissão especial do programa "Praça da Alegria", e com uma reportagem no "Jornal da Tarde", ambos produzidos nos estúdios do Monte da Virgem, Gaia.

"Em 20 de Outubro de 1959 são inauguradas as instalações da RTP em Vila Nova de Gaia. Ao centro emissor, que já funcionava, juntam-se, então, o estúdio e respectivas áreas de apoio, tudo conforme as necessidades de transmissão para a rede nacional", refere a empresa, numa nota enviada à Lusa.

 0
 0
 0

 Corrigir
 Leia-me
 Imprimir
 Enviar
 Partilhar

 Aumentar
 Diminuir

Pub

A RTP nas redes Sociais

 **Facebook**  
Mais Facebook  
RTP Antena 1

 **Twitter**  
seguidores  
Mais Twitter  
RTP Antena 1 RTP Informação

 **Youtube**  
59158 seguidores

Imagem do dia

- Sítio Oficial do CIRCOM - [<http://www.circom-regional.eu/>] - acedido em 17/10/2012]





- Regulamento da Candidatura à Academia RTP  
[<http://www.rtp.pt/academia/?article=16&visual=2&layout=17&tm=7> – acedido em 05/10/2012]



## Candidatura a Estágios Profissionais na Academia RTP

### Regulamento

#### I. Contexto

A Academia RTP, vocacionada para a formação de novos talentos em todas as áreas de atuação dos *media*, pretende ser um espaço de inovação e descoberta voltado para o futuro, quer em termos de produção de conteúdos, quer em termos tecnológicos, atuando como agente de desenvolvimento da indústria audiovisual.

Trata-se portanto, de uma experiência inovadora nos *media* através da qual se vai procurar descobrir novas abordagens, novos talentos, numa era em que os conteúdos são, mais do que nunca, o fator número um da comunicação.

A curva de experiência oferecida pelos seus 54 anos de história no caso da televisão, e dos 76 anos no caso da rádio, permitem à concessionária de serviço público assumir-se como a maior “escola” portuguesa de comunicação social.

A Academia RTP com o intuito de potenciar a oportunidade de promoção de talentos na área audiovisual, dinamizando a massa criativa e o empreendedorismo, abre candidatura para estágios profissionais para jovens, com idades compreendidas entre os 18 e os 30 anos, com formação igual ou superior ao 12º ano.

#### 1. Objetivo

Os estágios profissionais destinam-se a formar jovens que pelo seu percurso escolar e/ou profissional ambicionem desenvolver competências nas áreas de *media*.

#### II. Caracterização dos estágios

1. As candidaturas efetuadas no âmbito da Academia RTP e abrangidas pelo presente regulamento inserem-se também no âmbito do Programa de Estágios Profissionais do IEFP – Instituto de Emprego e Formação Profissional, IP, disponível em:

[http://www.iefp.pt/appios/candidatos/Estagios/Documents/Programa%20Estagios%20Profissionais%20\(Portaria%2092-2011\)/Regulamento-Programa%20Estagios%20\(Portaria%2092-2011%20de%2028-2\).pdf](http://www.iefp.pt/appios/candidatos/Estagios/Documents/Programa%20Estagios%20Profissionais%20(Portaria%2092-2011)/Regulamento-Programa%20Estagios%20(Portaria%2092-2011%20de%2028-2).pdf)

## 2. Duração

Os estágios terão a duração de nove meses, não prorrogáveis.

A formação a ministrar no período de estágio será distribuída por 2 módulos:

- 1º Módulo com a duração de um trimestre designado por “Módulo de Ensino/Execução”;
- 2º Módulo com a duração de um semestre designado por “Módulo de Projetos”.

A formação no Módulo de Ensino/Execução passa por duas fases - a 1ª fase com a duração de duas semanas é focada no alinhamento de conhecimentos - os que devem ser comuns a todos os formandos; a 2ª fase é centrada na execução do projeto de candidatura com acompanhamento/coaching intensivo, exigindo-se que cada projeto seja completo e exaustivo nas várias dimensões que o devem acompanhar, designadamente, componente financeira, a memória descritiva ou *storyboard*.

No final do 1º Módulo os estagiários serão avaliados em função do seu desempenho individual e do projeto desenvolvido.

O Módulo de Projetos visa a integração em equipas RTP e/ou execução de projetos RTP, diminuindo-se nesta fase o nível de acompanhamento e exigindo-se aos formandos mais autonomia na execução.

Concluído o 2º Módulo, os estagiários serão avaliados e certificados pela Academia RTP e pelo IEFP, IP.

## 3. Formação e Coaching

A formação na sua vertente de ensino estará a cargo dos profissionais mais habilitados da RTP e/ou de formadores cujo currículo e experiência profissional a nível nacional e/ou internacional sejam muito relevantes. A formação na sua componente de execução será orientada por um tutor e acompanhada por profissionais da RTP, designados consoante as áreas em que o projeto de candidatura se desenvolva.

Na fase de Módulo de Projetos podem ser designados novos orientadores de estágio da área onde os formandos forem colocados.

#### 4. Obrigações do estagiário

Os estagiários terão como obrigação o cumprimento escrupuloso do calendário que lhes for atribuído, seja na sua vertente de ensino, seja no cumprimento das tarefas e desenvolvimento dos projetos.

#### 5. Colocação

Os estagiários poderão ser integrados em qualquer das instalações do território nacional da RTP. A Academia RTP decorre nas instalações da RTP, no Monte da Virgem, em Vila Nova de Gaia.

#### 6. Condições oferecidas

- Bolsa de estágio;
- Subsídio de alimentação;
- Seguro de acidentes.

O período de estágio será subsidiado pela RTP e participado pelo IEFP, IP, para os candidatos elegíveis para esse instituto, de acordo com a legislação em vigor.

### III. Elegibilidade

Podem candidatar-se aos estágios Academia RTP, jovens com idades compreendidas entre os 18 e os 30 anos, com ensino secundário e nível de qualificação 3,4 ou 5 do Quadro Nacional de Qualificações, ou com formação superior de nível de qualificação 6,7 e 8 do Quadro Nacional de Qualificações, à procura do primeiro emprego ou de novo emprego.

Toda a informação relativa ao Quadro Nacional de Qualificações, disponível em: <http://www.catalogo.anq.gov.pt/Home/ONQ>

Os candidatos entre os 18 e os 25 anos devem apresentar um curriculum escolar que comprove as suas habilitações.

Os candidatos entre os 26 e os 30 anos devem apresentar um curriculum escolar e profissional que demonstre aptidão pela área de mediação que justifique a candidatura.

### IV. Prazo de candidatura

O período de candidatura tem início no dia 29 de novembro de 2011 e termina às 23:59hs do dia 11 de janeiro de 2012.

## V. Requisitos de candidatura

1. A candidatura é formalizada através do preenchimento de um formulário de inscrição específico de acordo com as condições a seguir descritas e que comporta a subsequente documentação:
  - a) Preenchimento da candidatura disponível no website <http://academia.rtp.pt>, onde deverá constar a identificação do projeto, a identificação pessoal do(s) candidato(s), os elementos relativos ao seu curriculum vitae, um sumário de apresentação do projeto (sinopse).
  - b) Apresentação, em língua portuguesa, de uma memória descritiva do projeto de candidatura (até 3.500 caracteres), individual ou em grupo (subscrita no máximo por 4 elementos), apenas em ficheiro PDF, devidamente identificado com o nome do projeto e do candidato ou do representante do grupo.
2. A inscrição será confirmada e fornecido um número de processo a ser enviado para o correio electrónico do candidato ou representante do grupo.
3. O projeto pode ser adequado aos seguintes suportes de distribuição: televisão, rádio e/ou web.
4. Os projetos candidatos devem ser originais e concebidos para este fim.
5. Cada candidato ou grupo pode apresentar apenas uma candidatura.
6. As candidaturas deverão ser efetuadas exclusivamente pelo website referido.
7. Não se podem candidatar quaisquer elementos dos júris ou da entidade promotora.
8. A apresentação de candidatura implica a aceitação do presente regulamento.

## VI. Critérios de avaliação dos projetos

Os projetos apresentados serão avaliados mediante os seguintes critérios:

- Objectivo do projeto (abordagem, metodologia e aplicação prática);
- Execução e viabilidade técnica;
- Criatividade e inovação;
- Sustentabilidade e/ou formas de financiamento (plano teórico).

## VII. Júris

### *Júri de Candidatura*

As candidaturas apresentadas serão submetidas à apreciação de um Júri de Candidatura composto por uma equipa multidisciplinar de profissionais da RTP, que procederá à seleção



das candidaturas em função da sua conformidade com o regulamento e avaliará os projetos de acordo com os critérios de seleção definidos no ponto VI.

#### *Júri de Projeto*

Após a execução dos projetos, estes serão submetidos a uma avaliação final e seletiva pelo Júri de Projeto, que será composto por profissionais da RTP e da área dos média, assim como por profissionais de referência na área em que se insere a temática do projeto.

Aos Júris reserva-se o direito de definir, concretizar e interpretar os critérios de avaliação suprarreferidos.

As decisões dos Júris são definitivas e delas não cabe recurso.

### **VIII. Comunicação dos resultados da candidatura**

Os resultados da candidatura serão publicados no website da Academia RTP.

### **IX. Critérios de exclusão e cancelamento da candidatura**

Os candidatos serão excluídos se se verificar alguma das seguintes situações:

- a) Os candidatos não reúnam as condições de admissão exigidas para a candidatura prevista neste regulamento;
- b) As candidaturas não sejam apresentadas dentro dos prazos aqui previstos.

Não serão admitidos a candidatura os projetos que:

- c) Não cumpram os requisitos definidos;
- d) Existirem indícios de não serem originais (inéditos);
- e) Representem uma violação do Direito de Autor e/ou dos Direitos Conexos de obras já existentes;
- f) Incitem à violência, ao ódio racial, religioso, político ou gerado pela cor, origem étnica ou nacional, pelo sexo ou pela orientação sexual;
- g) Utilizem linguagem, imagens ou outros de cariz pornográfico, ou que sejam de alguma forma ofensivos aos direitos de personalidade;
- h) Representem calúnias, injúrias ou outras ofensas pessoais a alguma pessoa ou entidade.

#### **X. Alterações ao regulamento**

O presente regulamento poderá ser livremente alterado, nomeadamente no que respeita a prazos, por decisão da Academia RTP, que disso dará conhecimento público. A Academia RTP reserva ainda o direito de, a todo o tempo, cancelar a presente ação de candidaturas.

#### **XI. Cedência de direitos**

A seleção dos projetos de candidatura a estágio, implica a cedência à RTP dos respetivos Direitos Patrimoniais de Autor e Direitos Conexos, podendo a RTP utilizá-los de acordo com os seus exclusivos critérios, sem necessidade de pagamento de qualquer retribuição ou compensação aos candidatos, ou obtenção de quaisquer autorizações suplementares.

#### **XII. Disposições finais**

1. A Academia RTP, entidade promotora do presente concurso, garante a confidencialidade relativamente a toda a informação disponibilizada durante o processo de candidatura e análise dos projetos.
2. A Academia RTP não assume qualquer responsabilidade pelos projetos que não estejam em perfeitas condições ou que se venham a extraviar, por razões alheias a esta entidade.
3. Os documentos e projetos recebidos no âmbito do processo de candidatura não serão devolvidos.

#### **XIII. Informação e contactos**

Toda a informação relativa ao processo de candidatura, regulamento e formulário de inscrição disponível em <http://academia.rtp.pt>.

Para esclarecimento de dúvidas relacionadas com a candidatura está disponível o seguinte correio eletrónico: [academia@rtp.pt](mailto:academia@rtp.pt).

- Academia RTP – Lista de Projetos Finalistas

ACADEMIA RTP.PT	
LISTA DE PROJETOS FINALISTAS 1ª EDIÇÃO ACADEMIA RTP	
Nº Projeto	Nome do Projeto
176	O início do movimento metal em Portugal
196	Há Festa na Floresta
259	Ponte da Fronteira
286	Norte ao Sul
362	O País que eu nunca vi
397	O teu canal
405	Descobrir Agora
410	Luis Francisco Vieira de Oliveira
416	Aprender com o Telejornal
433	Guimarães - Capital Europeia da Cultura 2012
436	Passeie com a ciência
461	ESTRADA ESTÚDIO
482	No meu tempo é que era...
500	O Estrangeiro
566	Revista Online RTP
584	'Aprender num Minuto'
607	Rascunho-Magazine Cultural
610	Guimarães - Berço da Cultura
623	Caritividade
635	Viver em Rede
640	Portugal Sobre Carris
642	Lugar Comum
647	PORTUGAL FORA
670	Tenho em mim todos os sonhos do Mundo
672	Viagens à minha terra
694	Trilhos
702	Take 5
722	Documentário: 'A Exposição do Mundo Português'
727	DOC.COM
750	Portugal Low Cost
794	'A Música é a Minha Praia'
797	iRTP
804	Pela Estrada Fora
819	Cidades Criativas
847	À boleia
863	A Vida Privada de um Monumento
922	Ouvir Portugal
927	30 dias
943	'Sem passaporte'
944	Objectivo Rock
946	HUMANIDADE PATRIMÓNIO DO PORTO
956	7MinTV
980	Magazine 'Etc. Design'
986	De Mal a Pior
1001	Vida A4
1011	Teatro em Revista
1059	Helena
1075	Bairro Social



1085	As Memórias do Rock Português
1086	Famílias Tradicionais do Futuro
1105	WikiMusica (nome não definitivo)
1118	Videoclube
1120	O dia em que me disseram
1153	O Passado Hoje
1158	Des-Complicado
1221	Mas porquê?
1237	Os meus 5 minutos visitando...
1244	Rock Espontâneo
1263	Telejornal para Crianças
1273	'HUMOR EM DIA'
1288	A minha avó não é para aqui chamada!
1322	LUA CONTA CONTOS
1348	Vidal e a História de Portugal
1351	Ela Uma Vez... A história da música portuguesa contada ao contrário.
1406	Tenha D'Arenha
1414	Loja das Coisas Dadas
1415	Guimarães 2012



- Academia RTP – Autorização de Gravações REFER



### CREDENCIAL

Para os devidos efeitos se declara que uma equipa da RTP, denominada "Academia RTP", composta pelos elementos abaixo indicados, está autorizada a efectuar filmagens no interior e exterior da Estação de Braga, no período compreendido entre as 17H00 e as 19H00, do dia 23 de Julho de 2011.

Esta autorização não pode justificar perturbações de qualquer ordem para o serviço da REFER, nem a responsabilidade desta por qualquer acidente que possa envolver elementos externos à Empresa.

Nos termos das facilidades concedidas, entende-se que o trabalho a realizar não poderá ser motivo de desprestígio para o caminho-de-ferro, nem para a REFER em particular.

Lisboa, 22 de Julho de 2011

O Director de Comunicação e Imagem

  
José Santos Lopes

#### Constituição da equipa "Academia RTP", presente no local das filmagens:

Domingos João Costa Pereira Silva Lopes	-	N.º ID Civil 13236513
Gonçalo Plácido V. Serra de Almeida	-	N.º ID Civil 13387984
Marcos Miguel Costa Pereira	-	N.º ID Civil 13577675
Nuno Henrique Azavedo Pereira	-	N.º ID Civil 13548535

A0407\_0111105\_Academia RTP\_Filmagens Estação de Braga  
REDE FERROVIÁRIA NACIONAL - REFER S.A.  
Direcção de Comunicação e Imagem  
Rua de Santa Apolónia, 92 - 1100-468 Lisboa - Tel: 211 022 000 Fax: 211 021 724 e-mail: [ci@refer.pt](mailto:ci@refer.pt)

- Esquemas de Estruturas Narrativas – Comparato, D. (1993). Da criação ao Guião, Lisboa: Pergaminho

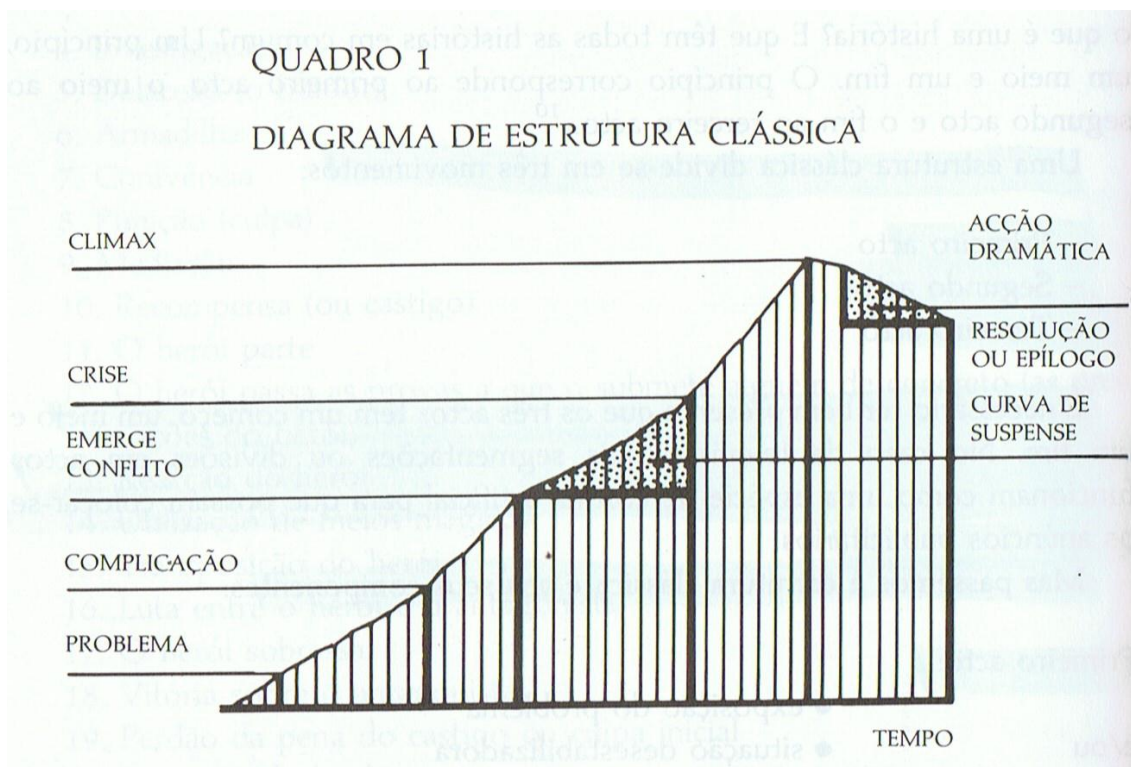


Figura 2 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Clássica  
Fonte: Comparato, D. (1993). Da criação ao Guião, Lisboa: Pergaminho, pp 83

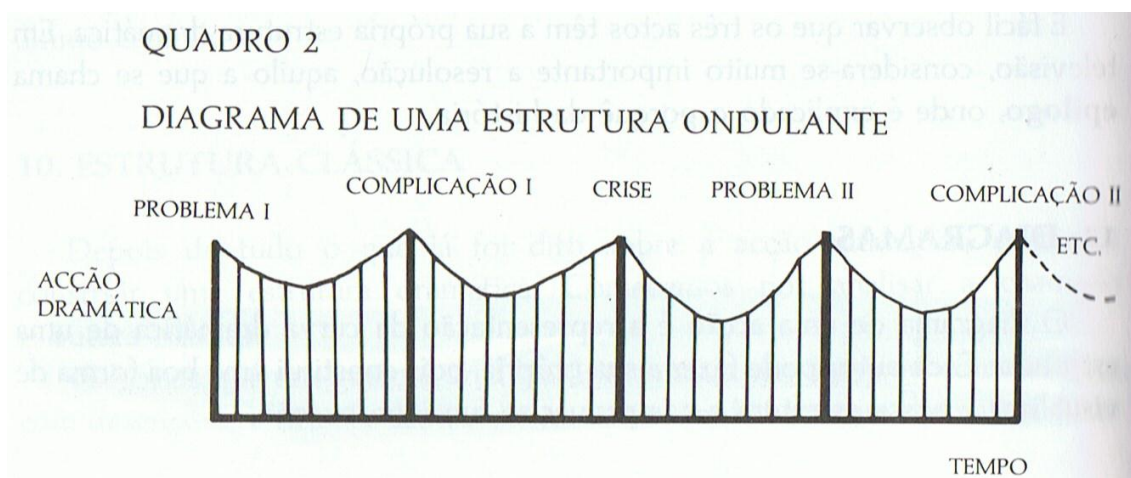


Figura 3 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Ondulante  
Fonte: Comparato, D. (1993). Da criação ao Guião, Lisboa: Pergaminho, pp 84

### QUADRO 3

#### DIAGRAMA EM PATAMAR



Figura 4 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Clássica em Patamar  
 Fonte: Comparato, D. (1993). Da criação ao Guião, Lisboa: Pergaminho, pp 84

### QUADRO 4

#### DIAGRAMA DE UMA ESTRUTURA EM DECLIVE

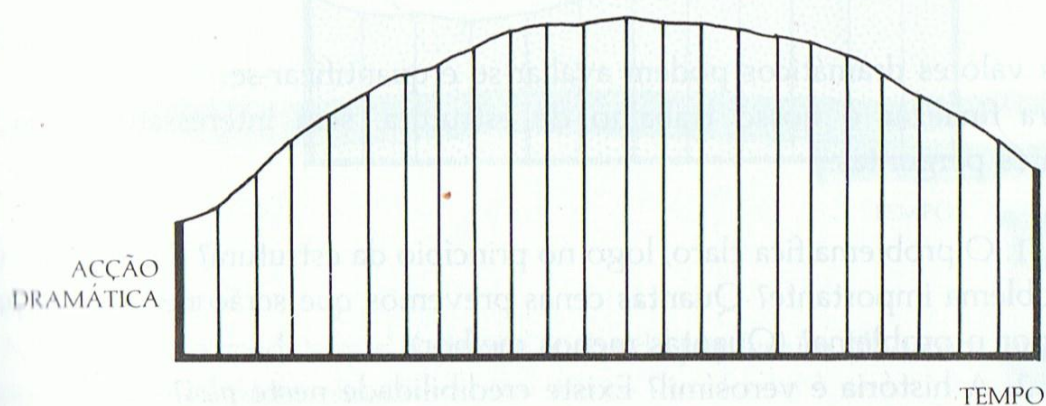


Figura 5 – Diagrama de Estrutura de Narrativa em Declive  
 Fonte: Comparato, D. (1993). Da criação ao Guião, Lisboa: Pergaminho, pp 85

## QUADRO 5

### DIAGRAMA MOSTRANDO PERDA DE INTERESSE

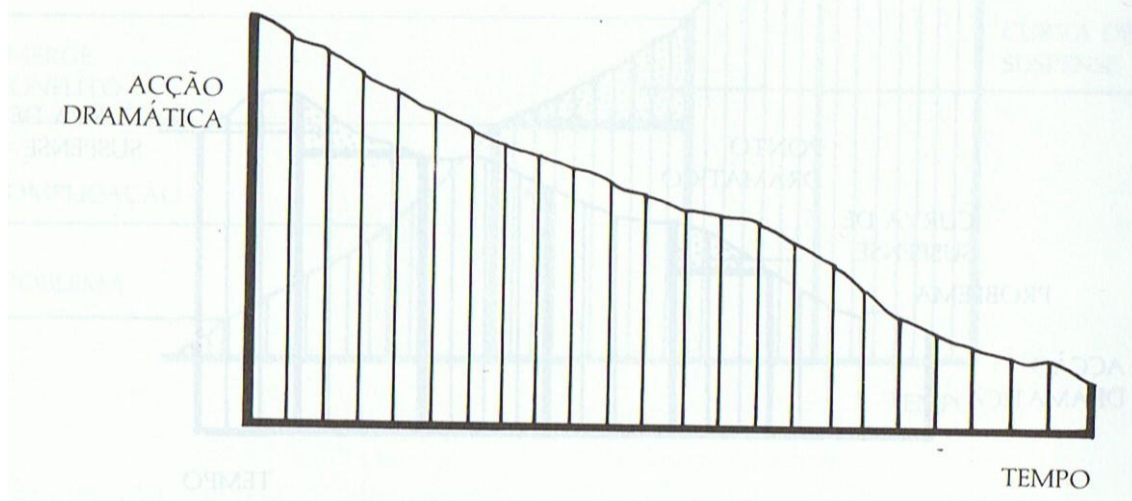


Figura 6 – Diagrama de Estrutura de Narrativa Errónea

Fonte: Comparato, D. (1993). Da criação ao Guião, Lisboa: Pergaminho, pp 85

- Tabela de Termos passíveis de substituir a palavra “câmara” num guião – [Field, S. (1982). *Manual do Roteiro*, Rio de Janeiro: Objetiva, pp 163, 164].

REGRA: ENCONTRE O ASSUNTO DE SEU PLANO.

TERMO	SIGNIFICADO
1. VEMOS... (o assunto do plano)	Uma pessoa, lugar ou coisa — VEMOS BILL sair de seu edifício.
2. ENQUADRAMOS... (assunto do plano)	ENQUADRAMOS BILL saindo de seu apartamento.
3. OUTRO ÂNGULO	Uma variação de PLANO — OUTRO ÂNGULO de Bill saindo de seu apartamento.
4. PLANO MAIS ABERTO	Uma mudança de foco na cena — você vai de VEMOS Bill para PLANO MAIS ABERTO, que agora inclui Bill e o que está cerca dele.
5. NOVO ÂNGULO	Outra variação de plano, frequentemente usada para "dividir a página" para um "aspeto mais cinematográfico" — UM NOVO ÂNGULO de Bill e Jane dançando numa festa.
6. PONTO DE VISTA	O PONTO DE VISTA de uma pessoa, como alguma coisa parece a ela — VEMOS Bill dançando com Jane e do PONTO DE VISTA de Jane Bill está sorrindo, se divertindo. Este também pode ser considerado o ponto de vista da CÂMARA.
7. ÂNGULO INVERTIDO	Uma mudança de perspectiva, geralmente o oposto do plano de PONTO DE VISTA — Por exemplo, PONTO DE VISTA de Bill olhando para Jane e ÂNGULO INVERTIDO de Jane olhando para Bill — isto é, o que ela vê.
8. PLANO SOBRE O OMBRO	Frequentemente usado em planos de PONTO DE VISTA e ÂNGULO INVERTIDO. Geralmente a parte de trás da cabeça de um personagem está no primeiro plano do quadro e o que ele está olhando é o fundo do quadro. O quadro é o conjunto de linhas de limite do que a CÂMARA vê.
9. PLANO EM MOVIMENTO	Determina um movimento do plano — um PLANO EM MOVIMENTO do Jipe correndo através do deserto. Bill levando Jane até a porta. Ted caminha para atender o telefone. Tudo o que você tem que indicar é PLANO EM MOVIMENTO. Esqueça os carrinhos, gruas, panorâmicas, zooms.
10. PLANO PRÓXIMO	O equivalente a <i>close</i> . Usado de vez em quando, para ênfase. Um PLANO PRÓXIMO de Bill olhando para a colega de Jane. Quando Jake Gittes, em Chinatown, tem a faca em seu nariz, Robert Towne indica um PLANO PRÓXIMO E uma das poucas vezes que ele usa o termo ao longo de todo o roteiro.
11. INSERT (de alguma coisa)	Um plano próximo de "alguma coisa" — uma fotografia, artigo de jornal, manchete, mostrador de um relógio ou número de telefone é "inserido" na cena.